

مكتبة الدراسات الأدبية

٨٢

في  
المسرح المصري المعاصر

خيري شلبي



دارالمعارف



Bibliotheca Alexandrina



00033806



مكتبة  
مكتبة جامعة القاهرة

# في المسرح المصري المعاصر





مكتبة الدراسات الأدبية

٨٢

# في المسرح المصري المعاصر

خيري شلبي



دار المعارف



إهداء

إلى زوجتي .. التي شاركني في مسيرة الحياة بمرها .. ومرها .  
خيرى شلى



## مقدمة

هدفت بتجميع هذه الدراسات في كتاب إلى تسجيل فترة من الزمن هي عمر ازدهار المسرح المصري . ولم يكن لهذه الدراسات أن تكتب ، بل لم يكن لكاتبها أن يعنى بفن المسرح ولا بقضاياها لو لم يكن هناك مناخ مسرحى مزدهر . ذلك هو مسرح الستينيات .

ولست أتجاوز الواقع أو المنطق حين أزعم أن تلك السنوات القليلة هي عمر مسرحنا الحقيقي . فما لاشك فيه أن المسرح المصري لم تقم له قائمة بعد ذلك ، على الرغم من توالى العروض المسرحية في قطاعى الإنتاج : الخاص والعام على السواء .

فكرة العروض المسرحية - حتى ولو كانت كلها جديدة - لا يعنى أن المسرح الحقيقي موجود وقائم فضلاً عن أن يكون مزدهراً . فلكي يكون المسرح موجوداً بحق ، وقائماً بحق ، ولكي نعرف له بالوجود لا بد أن يكون هناك ذلك التفاعل الفنى الحى بين الحشبة والصالة ، بمعنى أن يلتحم ما يدور على الحشبة هو والجالسين في صالة الفرجة التحاماً موضوعياً وثيقاً ، وهذا شيء لا يتوفر إلا بوجود المؤلف المسرحى المحلى الجيد ، الذى يفهم جوهر المسرح على أنه تمثيل للمجتمع وتجسيد لقضاياها الحيوية .

وإذا كان المسرح في بلادنا قد تحول إلى أماكن للتسليه وإزجاء وقت الفراغ بانتشار فرق القطاع الخاص فإن ذلك لا يعنى موت المؤلف المسرحى الجيد ، إنما يعنى أن هناك متغيرات اجتماعية طرأت على بلادنا كان من نتيجتها عدم صمود العناصر الجادة أمام طغيان العناصر الهازلة ، فهذه الأخيرة وجدت في المتغيرات الاجتماعية الطارئة تدعيماً وتأييداً وتشجيعاً ، حيث نشأت طبقات جديدة لديها القدرة على دفع ثمن

التذاكر الغالية مقابل لحظات من الترفيه والضحك الرخيص . هذا من ناحية . ومن ناحية أخرى فإن دخول أصحاب رموس الأموال ميدان الإنتاج الفني خلق أنماطاً جديدة من الكتاب والممثلين والمخرجين مستعدة للمساومة في فنها وفي قيمها الفكرية مقابل الرواج والانتشار ، ثم إن المجال حين أفسح لممثل الكوميديا والمهرجين أصبح الممثلون الجادون أمام أحد خيارين لاثالث لهما : إما التشبه بممثل الكوميديا بحثاً عن مكان في القطاع الخاص ، أو التقوقع والضيق في بحر النسيان . فأصبح الطابع السائد في ميدان التمثيل المسرحي هو الطابع الترفيهي المجنون الذي يجرى وراء إثارة الضحك بأي سبب وعلى حساب أي قيمة .

وقد يسأل سائل : لماذا اكتفيت بدراسة هذه النماذج وجدها ولم أستكمل دراسة بقية النماذج الأخرى التي سطعت في المسرح المصري في سنوات ازدهاره ؟ . . لماذا اكتفيت بنجم عاشور ويوسف إدريس ورشاد رشدي مع أن هناك عالقة آخرين مثل سعد الدين وهبة ، وميخائيل رومان ، وألفريد فرج ، هل يعني ذلك أنني من وجهة نظري أفضل هؤلاء الثلاثة ؟ . .

الواقع أن لهذه الدراسات قصة يجب أن نذكرها هنا . ففي منتصف الستينيات ، في قمة ازدهار المسرح المصري ، كنت أعمل بسكرتارية تحرير مجلة المسرح التي كانت تصدر عن « مسرح الحكيم » والتي شهد كل الدارسين بأنها أشاعت مناخاً مسرحياً ونشرت ثقافة مسرحية جادة . وكان من بين مهام عملي متابعة العروض المسرحية بالنقد ، وكانت العروض تتوالى بشكل خلاب ، كل خمسة أيام عرض جديد في أحد المسارح ، حيث كان هناك المسرح القومي والمسرح الحروم ومسرح التلفزيون المكون من العالمي والكوميدي الحديث ، بالإضافة إلى فرقة المسرح العسكري وفرقة أنصار التمثيل والسينما وفرقة الرينخا وفرقة إسماعيل يس ، وفرقة تحية كاريوكا ، وفرقة محمود السعدني وغيرها من الفرق . وأشهد أن هذه المهمة دفعته إلى القراءة والدراسة بغية

التجويد ، وبفضل هذا المناخ ، وبفضل تواجدى فى مجلة المسرح واحتكاكى بعشرات الأساتذة الكبار من الدارسين والأكاديمية تمكنت من متابعة منجزات النقد العالمى الحديث . . فأحسست أننى أريد أن أكتب شيئاً كبيراً ، أن أكتب مجموعة من الدراسات الكبيرة عن أساطين المسرح المصرى كل على جدة ، بحيث تتوفر جهودى على دراسة كل أعمال الكاتب وقراءة كل ماكتب عنه واستخلاص رأى جديد أو وجهة نظر جديدة أو تفسير جديد لفنه المسرحى .

ولما كنت قد التزمت بالترتيب التاريخى لظهور الكتاب فى المسرح المصرى فإننى قد بدأت بنعمان عاشور باعتباره يمثل مرحلة جادة وهامة من تاريخ المسرح المصرى الحديث ، يليه رشاد رشدى ، ثم يوسف إدريس ، ثم ألفريد فرج ، ثم سعد الدين وهبة ، ثم ميخائيل رومان . وما إن شرعت فى التنفيذ حتى تبينت مدى المعاناة الشديدة . لقد استغرقت كتابة الدراسة الواحدة ستة أشهر كاملة . مع ملاحظة أننى كنت متفرغاً تفرغاً تاماً للإنجازها .

غير أن الاستمرار فى هذه المهمة كان محفوفاً بالمخاطر ، أهم هذه المخاطر أننى إذا أصررت على استكمال كل الكتاب فسوف أموت من الجوع قطعاً ، لأن أجور هذه الدراسات كان - بالكاد - يكفى لتدخين السجائر وشراء الورق والقهوة . وكان لابد من توزيع جهودى على أعمال جانبية أستمد منها العون على استكمال مشروعى ، فلما بدأت تنفيذ ذلك تبين لى مافيه من خلل ، إذ أن مثل هذه الدراسات الجادة لاتقبل أى شريك آخر أى أنها لكى تتم على المستوى اللائق لابد أن يكون الدارس متفرغاً لها وحدها . فما كان منى إلا أن امتثلت صاغراً للانفراد بالمشروع والتضحية بمطالباتى الخاصة ، وقد شجعنى على ذلك وجود مجلة المسرح ومجلات أخرى مستعدة لنشر هذه المادة مثل مجلة المجلة ، ومجلة الفكر المعاصر ، وغيرهما من المجلات الأخرى .

ولكن ، فجأة توقفت مجلة المسرح ، ثم توقفت كل المجلات ، وقبل

توقعها انتقلت مجلة المسرح إلى إدارة أخرى ، ونحن - المصريين - مصابون بداء عجيب ، الإدارة الجديدة تنبذ الإدارة القديمة وتحقر التعاون معها ، ولما انتقلت مجلة المسرح إلى إدارة أخرى سيطرت عليها أهواء أخرى وعاملتنا - نحن للتعاملين مع الإدارة القديمة - باعتبارنا دخلاء يجب مكافحتهم ، فكفيت نفسى شر ملاقة هذا السلوك ، وأجلت مشروعى إلى أن تتاح له فرصة أكثر صفاء .

على أن الحياة لم تعطنى فرصة للعودة قط ، فمن يومها إلى الآن والحالة الثقافية بشكل عام تنتقل من سيئ إلى أسوأ ، والمسرح المصرى يكاد ينقرض ، وحامى إزاء كل ذلك يهبط إلى الصفر . ثم إننى كنت قد اكتشفت لنفسى اهتمامات أخرى انصرفت إليها . ورغم ذلك فقد ظل حلم استكمال هذا المشروع يكن فى أعماقى . ولكن تقدم العمر وانقطاع التواصل المسرحى وتنوع الاهتمامات كل ذلك وضع حداً لهذا الحلم ، فظل فى نطاق الحلم لا يريد تجاوزه .

ولقد ظللت أنجاهل هذه المرحلة من حياتى إلى أن وجدت من الدارسين إلحاحاً على فى جمعها فى كتاب ، فإ من يوم يمر إلا ويقابلنى واحد من المهتمين بالمسرح أو بتاريخه ، فيغدق على هذه الدراسات من المدح والأوصاف ما ينجعل تواضعى . وكان من الممكن أن تبقى إلى الأبد حبيسة صفحات المجلات التى نشرت فيها فى حينها ، لولا أننى لمست ما أحدثته هذه الدراسات من فوائد ، فهناك أكثر من رسالة علمية فى جامعاتنا العربية والعالمية اعتمدت على هذه الدراسات اعتماداً كلياً ، وهناك أكثر من دراسة وأكثر من كتاب عن المسرح المصرى رجع إليها واستفاد بها . مما شجعتنى على تهيتها لمن يريد أن يجد فيها من فائدة متواضعة . وإننى إذ أقدمها الآن للقراء والدارسين والفنانين ليداعبنى الرجاء فى أن يظهر من نقادنا الشبان من يكلل دراسة بقية الكتاب المسرحيين المصريين . والله الموفق .

خيري شلبي



القسم الأول

دراسات مسرحية



( ١ )

## المضمون الفكرى لمسرح نعمان عاشور

الحديث عن مسرح نعمان عاشور ، يقودنا بالضرورة إلى الحديث عن تلك الظروف الغائرة ، التى صاحبت بزوغ نجم نعمان فى أفق المسرح المصرى المعاصر - ونعنى بها فترة أوائل الخمسينات . ولعله لا يكون من الغريب أن تكون تلك الظروف التى صاحبت بزوغ نجمه ، هى نفسها الظروف التى أدت إلى بزوغ هذا النجم ، والحق أنها كانت ظروفًا خليقة بأن تقدم إلينا جيلا بكامله من الأدباء والفنانين لا يقل خطراً أو أهمية عن جيل الرواد . إنه جيل عاش مأساة حربين كبيرتين إلى جانب معاناته الداخلية فى ظل تقاليد صارمة كانت مفروضة على بلده من قديم . وكان البلد حين ذاك فى لحظة مخاض تاريخية لم يشهد لها التاريخ مثيلا ، والطقس كان حاراً . . وعملية البحث عن الطريق السليم تؤرق وجدان المثقفين والسماء ملبدة بالغيوم ، وفى أفئدتهم تعربد أمواج ثائرة تدفع رغباتهم نحو إيجاد غد مأمول ، أكثر أمناً وأوفر عزة وكرامة . ولقد ثبت على أديم أرضنا العذراء آن ذاك عديد من التيارات الأدبية والفنية والسياسية ، تعرقلها الأهواء الشخصية تارة ، وتقف بها المتناقضات عند أفق محدود تارة أخرى . . غير أنها برغم ذلك استطاعت أن تدخل فى حياتنا ضوءاً جديداً واضحاً . وكان ذلك الجيل مهدداً بانسحاب الأرض من تحته لولا أن ثمة شىء عظيم الأهمية استطاع أن يشد أزره ، ذلك هو ما يمكن أن نسميه بوحدة القضية .

### القضية الاجتماعية . . على خشبة المسرح :

ومنذ أن دخل نعمان عاشور ميدان المسرح المصرى ، صعدت معه القضية الاجتماعية على خشبة المسرح ، ربما لأول مرة فى تاريخ مسرحنا المعاصر .  
ومما لا جدال فيه أنه على يد المسرح الحر اتخذ المسرح فى بلادنا طابع الجد ، وأصبح أشبه ببرلمان شعبى يناقش الجمهور على خشبته قضاياها بمنتهى الدقة والوضوح والموضوعية . ولعل

أهمية الدور الذى لعبه نعمان عاشور فى مسرحنا المعاصر ، ترجع إلى ارتباطه ارتباطاً وثيقاً بتلك الفترة الحالية . أيامها كان المسرح بوجه خاص ، دون بقية التيارات الأدبية والفنية الأخرى ، بعيداً كل البعد عن المعركة السياسية . ولست أعنى بذلك أنه كان على المسرح أن يدخل المعركة السياسية دخولاً مباشراً أو حتى غير مباشر ، ولكنى أرمى إلى أن نوعاً من السلبية الاجتماعية كانت تسود جو المسرح . . منذ انتهاء مرحلة سيد درويش حتى قيام ثورة سنة ١٩٥٢ ، الأمر الذى عزله عزلاً تاماً عن القضية الاجتماعية الجماهيرية . فبينما كانت القصة والقصيدة واللوحه والمقال يسهم كل بدوره بنصيب كبير فى تفسير جوانب القضية وفى إلقاء بعض الضوء على معالم الطريق السليم ، كان المسرح سادراً فى غيّه بصورة مقلقة . الريح المادى وحده هو السياسة التى عليها يخطط المسرح مشاريعه الفنية وإنتاجه . ولاتزال ترن فى آذاننا أصداً ذينك التيارين اللذين ارتفع صدهما فى أفق مسرحنا - باستثناء الفرقة القومية التى لم تكن بعيدة قد اتخذت شكلها الحالى الذى منحها الاستقرار والجدية فى العمل - فى بداية النصف الأخير من هذا القرن ، وعاصراً - فى أواخر أيامها - بداية هذه الفترة التى نتناولها الآن . أجل كان المسرح قد انحصر فى فرقتين رئيسيتين هما نجيب الريحانى ويوسف وهبى . ولقد قامت بالفعل على أكتافها ثورة مسرحية ولكنها كانت بلا جدال ثورة برجوازية أو بمعنى آخر لم تكن - على الأقل - فى صالح الطبقات الشعبية التى كانت تمثل أغلبية الشعب ، بل كانت فى الأغلب الأعم ضدها . فالريحانى يكرس نشاطه لتقديم الفودفيلات الممتلئة بالنقد الاجتماعى غير الملمز ، اللاذع مع ذلك ، لفساد الحكم والانتهازية ، والكوميديات المحتشدة بالسخرية من الإقطاعية المصرية التى تبتعث ثروتها - بغباء لا منطوق له - على النساء العابثات ، ومن شخصية الحاكم التركى ، وما إلى ذلك . . فى ظل الحكم الملكى الفاسد فى عهد فاروق . والغريب أن كل الطبقات بما فيها طبقة الحكام قد تجاوت مع هذا اللون من المسرح فأصابته بروج كبير . . فلقد وجدت فيه مجالاً للتنفيس عن غضبها على اختلاف مستوياته . حتى إن ( فاروق ) يمنح الريحانى وساماً ! ولم لا وهو يقوم بدور كبير فى شغل الناس عن واقعهم المرير ومن ثم قتل بذور الثورة فى نفوسهم . الارستقراطيون والحكام يتخلصون من فائض الوقت والفراغ . والكادحون يكتفون - فقط - بالإقناع بضرورة التغيير لا أكثر - وتلك مسألة كان مفروغاً منها ولم تكن بحاجة إلى من ينبه إليها !

ازدهر الريحانى وانتعش انتعاشاً مادياً فألغى من حسابه جمهور الطبقة الدنيا . . لتحضر

أو لا تخضر ، فليس في صالة مسرحه إلا درجة أولى وثانية فقط ، بدعوى أن جمهوره من نوع « خاص » نوع « العائلات » . في حين كان يوسف وهبي يلهث خلف الطبقة الكادحة ويحاول اجتذابها بشق الأساليب ، لا ليجمعها على قيمه بل ليجمعها على شباك التذاكر ليس أكثر . ولقد استطاع بالفعل أن يجتذب تلك الجماهير العريضة بصورة مدهشة . فما السر في ذلك ياترى ؟ ! في اعتقادي أنه سر يكمن في التكوين النفسى للجماهير شعبنا آن ذاك .

كان شعبنا هو الوحيد من بين شعوب العالم ربما ، الذى يرقد في أعماقه ميل غريب إلى الحزن والتأسى ! رغبة غامضة مدفونة فينا تجعلنا نهتر طرباً ونندمج بل نتصوف في اندماجنا مع من يجدد في أعماقنا روح الأماسة . وإنها حقاً لمأساة شرها الناس في بلادنا ، وشربوا مرارتها في قيعان بطونهم من طول ماقاسوا على مر السنين . ولذلك فإن أى نبش حزين أسيف يمس وجدانهم سرعان مايفجر فيهم ينابيع التأثر والاندماج والتعاطف مع من ينوب عنهم في البكاء - حتى ولو كان بكاء لجرد البكاء . . إذ المهم أنه طنين صرخة غامضة يود الكل لو يزعقها في وجه القدر والحياة والكون على السواء . غير أن الرخايف يظل أكثر وواجاً ، لأنه كان كالسفنجة تمتص أحزان الناس وترشحهم من ثقل الإحساس بالغبن الطبقي ، إلى جانب عاملين آخرين ، هما قدرة بديع خيري الفائقة على تمصير المسرحيات المكتسبة من جهة ، وثراء الرخايف الفنى وقدرته على الوصول إلى وجدان المتلقى بسرعة وبساطة من جهة أخرى . وعلى هذا كثيراً ماكان يوسف وهبي يلجأ إلى تملق الطبقة الدنيا تملقاً مباشراً واضحاً . . فن حياة القصور إلى أولاد الشوارع وأولاد الفقراء وما إلى ذلك . كان يريد إلى جانب اجتذابه لجمهور الطبقة المتربة ، كسب مؤازرة جمهور الطبقة الدنيا . والحق أنه لم يوفق في ذلك الكسب ، أو بمعنى أدق لم يستحوذ على وجدان الطبقة الدنيا .

وانطلاقاً من هذه النقطة يمكن أن نضع أيدينا على نعمان عاشور ككاتب مسرحى ذى فاعلية خاصة بالنسبة للقاعدة الجماهيرية العريضة . إنه ينجح فيما كان يصبو إليه يوسف وهبي ، وهو كسب جماهير الطبقة المتوسطة والامتداد في نفس الوقت إلى الجماهير الشعبية . وبقليل من التمعن في كنه هذا النجاح ، ينكشف لنا أنه في حقيقة أمره ليس لنجاح الكاتب المسرحى ككاتب بقدر ماهو لنجاح تلك الطبقة الدنيا في الواقع الخارجى . فهي ماصعدت إلى خشبة المسرح إلا لكونها صعدت - أولاً - على مسرح السياسة ، وسجل لها التاريخ دوراً حيويّاً فعلاً . . وماهذا الذى يحدث على المسرح إلا واقعهم وثورتهم . وإنهم ليرون أناساً منهم ، بل

صوراً متعددة لشخصياتهم تتحرك على المسرح وتعرض قصبتهم بكل حذافيرها .  
ولعل من بين أسباب نجاح الكاتب هو صدق تناوله لحياة كل من الطبقتين الدنيا والوسطى . . إلى جانب أنه ظهر - كما قدمنا - في فترة كانت مهياة فعلا لظهور كاتب مسرحي من أعماق الشعب يعبر عنه تعبيراً صادقاً ناضجاً ، وبخاصة لخلو سوق المسرحية من مؤلف مسرحي مصري جاد . ولعلنا بهذا القول لاننكر دور توفيق الحكيم ، فليس بوسعنا أن نتناول عليه ككاتب مسرحي شامخ منذ تلك الفترة وحتى الآن ، إلا أن ما نذهب إليه حقاً هو أن توفيق الحكيم لم يكن بعد قد نزل إلى السوق العملية ، أى لم تقدم مسرحياته على خشبة المسرح ، لأنه هو نفسه لم يكن في حسابه أنها سوف تمثل ، بل إنه كتبها أصلاً للتدخل في باب « الأدب المسرحي » المقروء . صحيح أنه كتب عدة مسرحيات تحمل بمقومات « العرض » المسرحي المقبول على المستوى الواقعي والذي يمكن بشيء من التسيط الإخراجي أو قل التفسير الواعي أن يصل إلى الجمهور العادي ، أو على الأقل غير المثقف ثقافة رفيعة . . مثال ذلك مسرحيته « أهل الكهف » و « شهرزاد » وبعض المسرحيات القصيرة التي درج فيها على معالجة القضايا اليومية بأسلوب مسرحي مبسط . غير أن مسرحياته تلك لم تقدم مع ذلك إلى خشبة المسرح ، منذ أن أسىء تقديم مسرحية أهل الكهف وأسىء تبعاً لذلك استقبالها . فلقد حدث أن قدمتها الفرقة القومية إبان إنشائها عام ١٩٣٥ حيث افتتحت بها أولى عروضها المسرحية باعتبارها تمثل تياراً مسرحياً طليعياً جديداً ، مزوداً بالثقافة المسرحية الأكاديمية ، وعلى درجة رفيعة من الفن . ولكن البيئة المسرحية آن ذاك لم تكن قد تهيأت بعد لاستقبال مثل هذه التجارب التي كانت تعتبر في نظره معقدة ، إلى جانب أن البيئة نفسها لم يكن هناك أمل في تقويمها بعد أن أفسدت الأغراض التجارية البحتة لدى أصحاب الفرق القائمة حين ذاك من ذوقها ، ثم إن حوارها كان باللغة العربية الفصحى ، وجمهور المسرح آن ذاك لم تكن تسويه الفصحى في المسرح بالذات ، خاصة بعد أن لمس جمودها وسماحة إيقاعها في بعض المترجمات المطاوعة التي قدمت إليه قبلاً - ومنذ ذلك التاريخ كف توفيق الحكيم يده عن تغذية خشبة المسرح بنصوصه ، بل إنه ألغاه من ذهنه تماماً عند تفكيره في مسرحياته الأخيرة ، وإن كان بعد ذلك قد استعاد ارتباطه بها من جديد في مسرحياته الأخيرة ، فحقق بذلك مكسبين عظيمين للمسرح في بلدنا : أولها أن تجرئة لقاء الخشبة مكتبته من إرسال نفسه على سجيها ، فأوجد بذلك أدباً مسرحياً يهتم بالدرجة الأولى بالفكر ، وصرف النظر عن تقديم شخصيات

مألوفة قريبة إلى الوجدان الشعبي يمكنها توصيل أفكاره الرفيعة ، لأن أفكاره تلك لم تكن لتصل إلا عن طريق لجوئه إلى التقريب في نحت شخصياته وفي إحاطتها بعواملها المناسبة التحفظية معها ، وثانيها أنه - يبعده عن السوق التجارية - لم يقع فريسة لمتطلبات السوق السريعة بما تجره على الكاتب من ميل نحو الإسفاف . فظل بالتالي محتفظاً بجديته . وبانزغال توفيق الحكيم عن السوق التجارية للمسرح خلا الجو تماماً للاجتهادات الشخصية ولجهود أصحاب الفرق أنفسهم ، في التأليف والاقتباس . على أنه كانت هناك بعض محاولات لأدباء معروفين كلطفي جمعة وإبراهيم رمزي . ونذكر في هذا المقام جهود الكاتب عباس علام وإن كانت لم تترك أثراً بعدها عن الأحداث المعاصرة .

ولاشك أن الذين شاهدوا مسرحية « الناس الى تحت » أول عمل جاد للمؤلف ، لابد يدركون أنهم وضعوا أيديهم على كاتب مسرحي من الطراز الأول ، يعرف طريقه جيداً ، والأكثر من هذا يعرف نوع الأرض التي يقف عليها . إن مسرحية « الناس الى تحت » لم تكن مجرد مسرحية جيدة ناضجة فحسب ، بقدر ما كانت تبدو اتجاهها فكرياً واضحاً يتخذ نهان نحو التعبير عن حياة « الناس الى تحت » . الضغط ، ضغط الحياة الطبقيّة المريرة و « الناس الى تحت » هم الذين يحثم على صدورهم ثقل الطبقة الأعلى مستوى منها . وهذه الطبقة الأعلى مستوى تقاوم تزواتها برمي ثقلها فوق كاهل الطبقة الدنيا ، أي الناس الى تحت . أولئك الذين يشكلون عائلة ارتبط بها الكاتب ارتباطاً عاطفياً وثيقاً ، واهتم بقضيتها وثورتها اهتماماً خاصاً تبلور بعد ذلك في بقية مسرحياته التي أريت على ثمانى مسرحيات . وبالرغم من أن مسرحية « الناس الى تحت » تعتبر أول عمل فنى جيد يمكن أن يحاسب عليه نهان في مجال النقد والتقييم . . غير أن اتجاهه الفكرى فيها واضح ، إنه امتداد طبيعي لبذرة هذا الاتجاه في أعاليه الأولى ، ابتداء من مجموعة قصصه القصيرة المسماة بـ « حوادث عم فرج » ، مروراً بتمثيلياته الإذاعية ومسرحية « المغايطس » . ولئن كان نهان في « حوادث عم فرج » يشغل بالتعبير عن مرحلة الانتقال الى مربيها المجتمع في بداية الخمسينات ، وكيف كان انطباع الثورة الاجتماعية الجديدة على بعض النماذج المتمسكة بالصورة القديمة ، ثم معالجته لبعض الأمراض الطبقيّة التي تفشت في غضون تلك الفترة ، فإننا نرى المسألة الطبقيّة تسيطر على فكره فيبدأ علاج مسرحى لها في مسرحية « المغايطس » . إنه في هذه المسرحية يتم بالسخرية من أسطورة الحواجز الطبقيّة ويوحى بشكل أو بآخر بعدم إمكان وجودها أصلاً ، وبأننا قننا بأكبر نصيب

فى إيجادها بالوهم . والمسرحية تشير إلى أن الدكتور فخورى سليل العائلة العريقة ، يقم فى درب عجمور ، والذي درس التحليل النفسى فى الخارج وعاد ليلقبه أهل الحى « بالمغاطيس » ، يؤمن بأن قيمة الشخص فىما ينتجه من عمل وليست فى حسبه ونسبه . وهو يستخدم منطق هذا فى الزواج من البنت الكادحة التى تعمل بجياكة الملابس ، إذ هى فى نظره نموذج للإنسان الشريف الذى يكسب من عرقه . وفى التقابل مع هذا المنطق التقدمى يقف منطق آخر هو منطق التكوين الطبقي . فقضية « العمل » ترتبط بقضية رأس المال المستغل المتمثل فى شخصية « الحاج أبو المال » ، ذلك يمتص دماء العاملين لديه ومن بينهم عطوة أفندى كاتب الحسابات الذى يضمن عليه الحاج أبو المال بعلاوة ضئيلة برغم تفرافيه فى خدمته ، وكذلك أخوه الذى يستغله فى جمع الثروة . . مستتراً فى كل ذلك بقناع ذيفى زائف حيث يحيل مخزن دكانه إلى مصلى يسمي بيت الله وهى فى الحقيقة بيت الشيطان . وأمام طغيان القطاع الخاص برأسماله المستغل ينهزم منطق فخورى ، ولكن على مستوى آخر ، وعن طريق إحدى قنيات عائلة « قر » تلك الفتاة البريئة التى تمثل فى نظر الحاج « أبو المال » حلماً وردياً من ناحية ، ومن ناحية أخرى رغبة واضحة فى الاستيلاء عليها . ويستولى عليها فعلاً . ولا يبقى فى النهاية سوى أمل عطوة أفندى فى أن يتحطم هذا الدعى الأفاق وأن يتحطم تبعاً لذلك سلطان القطاع الخاص .

ولم يكن عطوة أفندى كاتب الحسابات ليعلم أن أبناء عشيرته من « الناس إلى تحت » سوف يثورون ثورة فعلية على هذا المنطق الطبقي ومن ثم يتحررون . ونعمان عاشور الذى يعتبر الابن الشرعى لتلك الفترة التى شبت فيها المأساة الطبقيّة ، إنما يعبر عن التغيير الجذرى الذى شمل أسس المجتمع القديم من خلال تعبيره عن ثورة « الناس إلى تحت » ، عن مصر الجديدة . وإلى ألامح شخصية نعمان فى شخصية عزت الرسام ، الفنان الملتزم بقضية الكادحين فى بلده . وعزت يسكن ويعيش فى البدروم مع عبد الرحيم الكسارى وابنته لطيفة والأستاذ رجائى سليل العائلة الأرستقراطية التى زال مجدها . وفوقهم ، تسكن الست بهيجة صاحبة البيت التى تتحكم فيهم وتورق ليلهم وتنغص عيشهم ، وهى دائمة الكيد لهم بسبب وبدون سبب ، بل إنها تسول الأسباب لذلك . وفى اعتبارى أنها أنموذج سبى لحياة تافهة هى فى حد ذاتها تعبير عن تلك الطبقة المالكة على وجه الإطلاق . . حينما تفقد الأشياء فى نظرها كل المعانى ، ويصبح القلق والتفاهة عنصرين كبيرين فى حياتها ، فتروح ولا عمل لها إلا البحث



عن شيء يقنعها بإمكان بقائها ، شيء تخشى في ظله وليكن « عريساً » أى عريس ، المهم أن « تسيطر » عليه وتمتلكه . وهى من فوق سلطانها المادى تبدو كجيفة تحط عليها الحدآت وتنهشها وذلك أن الانتهازين ابتداء من ابن شقيقتها الفاسد إلى آخر زوج تزوجته قد سلبوها كثيراً من دمايتها . والأستاذ رجائى ، يعيش تحت ضغطها كساكن فى بدروم عارتها ، يتلقى متاعها وإفرازات قلبها وحياتها التافهة . وهو عاطل بالوراثة أوارستقراطى سابق ، انتهazy حقير وإن كان لا يخلو من إنسانية . ولعل أصدق تفسير هو أن نشأته التى ربهته على ألا يقوم بعمل سوى الإنفاق والاندفاع وراء الطيش ، خلقت منه الآن آلة بشرية لاتجيد أى عمل ، ولكى يرضى فى نفسه هذه الغريزة المكتسبة راح يبيع كل مرتخص وغال فى سبيلها ، وقديماً كان أسلوبه هذا سعيّاً وراء اكتساب مظهر اجتماعى براق يؤهله للقفز على منصب لامع أو أى شيء من هذا القبيل . لقد كانت به رغبة دائمة فى التسلق إلى فوق ، وظلت الرغبة تؤججه طوال حياته إلى أن تقدم به العمر ولا تزال الرغبة كامنة فى أعماقه لاتنزههم برغم محاولاته الدائمة فى محاربتها بالحمر والعريضة . وتشاء ظروف حظه التعس أن تتحقق له الأمنية وشمس حياته هو ومن على شاكلته تقيب فى الأفق . . . فيتزوج من الست بهيجة صاحبة العماره التى كانت تعتبره بالنسبة إليها صيداً ، كما كان هو الآخر يعتبرها بالنسبة إليه صيداً . وهكذا يتزوج الانتهازى القديم من شيطانة مريدة فيكون كل منهما قدر الآخر المحتوم ومصيره المظلم .

وهذه النهاية فى تقدير المؤلف هى مصر القديمة تتوارى أمام زحف مصر الجديدة . . مصر عزت ولطفية على مستوى الوعى الجماهيرى ، وفكرى ومنيرة على مستوى العامة . وكان الأستاذ رجائى لحظة انهياره ينظر بعين التقدير والإعجاب ، وربما الفخر الممزوج بالحسرة ، إلى هذا الجيل الجديد الذى امتلك الإرادة فحقق بها ما أراد برغم الصعاب . إن الإرادة التى صمدت بعزت فى معاركه المادية والسياسية وصراعاته الداخلية مع التزامه بقضية الكادحين من أهله وعشيرته ، هى التى جعلته ينطلق فى حرية ليبنى نفسه وهو لا يملك شيئاً سوى إرادته . وتتضامن معه حبيبته لطفية التى جمعتة وإياها لحظات كفاحه الخلاق . وكان هذا الكيان الثورى مهدداً بالأعيب الانتهازية ، تهدمه لتبنى على أنقاضه حياة زائفة ، بذلك احتال عبد الخالق ابن أخت الست بهيجة الفاسد ، على لطفية وأغراها بالنقود لينتهزها . . . لولا أن عزت يواجهها بحقيقة قضيتها التى ربطت بينهما ، فتعود إليه وقد اقتنعت أنها بالحلب والتضامن يستطيعان العيش فى سعادة وحرية . وهذا المنطق هو نفسه الذى جمع بين فكرى ومنيرة الخادمة . هذا

بالرغم من أنهم كانوا جميعهم - باستثناء عزت - يتطلعون - من تحت - للصعود إلى . . فوق ، إلى قة الهرم . ويعانون في في سبيل ذلك صراعات مختلفة . فرجائي يصارع رغبته الدفينة بالسكرو وتدمير نفسه . وعبد الرحيم الكسارى يصارع منطق عزت في شخص ابنته كيا يقنعها بالزواج من عبد الخالق الانتهازى فلعل زواجها منه يكون درجة تقربه هو من ذروة الهرم التى يحلم بها . ولطفية في صراع بين الغواية والهداية ، هى في جيب عبد الخالق متمتعة بالرفاهية فاقدة الذات والحرية ، وفي صدر عزت تنفس عبق الأمل وخضرة الأيام المقبلة في عش سعيد آمين شامخ ، إلى أن تقتنع وترفض منطق أبيها فتحرر تبعاً لذلك من سطوة عبد الخالق وتلتصق بعزت متضامنة معه على سقيا الحياة عرقاً وجنى ثمارها خضرة وكرامة . أما عبد الرحيم الذى غلب على أمره وانضوى تحت لواء الورديات والنوم فاقداً ثورتيه القديمة ( لأنه أصلاً لم يكن قوياً صادقاً وإنما متسلقاً يتخذ من المشاركة في الثورة منفذاً للانتهاز ) فإنه ينهار في ظل سلبيته الحاضرة وتحلف عن الركب . . فينضم إلى حكام مصر القديمة التى كان ديدنها « التشعلق » دون العمل ، الرغبة دون الإرادة ، أو قل الرغبة في الانتهاز . في حين هاهى ذى مصر الجديدة تنطلق « الحمل » بال « إرادة » . لا لتصعد قة الهرم في بهلوانية بل لتصنع هرمًا جديدًا .

### ذروة الهرم . . وذروة الانتهازية :

وحينما بدأت عائلة « الناس الى تحت » تبنى قاعدة الهرم الجديد في حياتها الجديدة ، لم تكن قد تخلّصت بعد من نفايات العهد الماضى . صحيح أنه لم يعد من العسير أن يتقارب البشر وأن يتزوج « أنور » ابن أم أنور من « جالات » ، إلا أن بصمات العهد البائد كانت لا تزال - كالنباتات الطفيلية - تطفو على أديم حياتهم فتعكر صفوة « الناس الى فوق » لا يريدون الاعتراف بمصر الجديدة . وهذا شىء طبيعى . ومصر الجديدة جديدة في مسرحية « الناس الى فوق » وعزت الرسام ولطفية وفكرى الحادم ومنيرة الخادمة يعودون إلينا في أسماء جديدة وأشكال مختلفة . ونستطيع أن نتعرف على « عزت » في شخصية « حسن » المهندس الناصر الذى يبلغ من العمر تسعة وعشرين عاماً ، ابن « الناس الى تحت » سابقاً ، والناس الذين في الوسط حالياً . هذه الشخصية التى انطلقت من بدروم « الناس الى تحت » لتبنى حياتها بالإرادة نراها الآن تحاول التخلص من سيطرة ظلال الماضى القائمة التى تود لو تفرض نفسها

على حياتهم ، هذه الظلال الثقيلة لا تريد أن تتزاح عن كاهل « الناس الى تحت » . فهي لو اقتنعت مجرد الاقتناع بتحرر « الناس الى منها » فعنى ذلك أن تقتنع بزوال نفسها من الوجود . فما بالك وعبد المقتدر باشا يستنكف من الوقوف بجانب العمال والصناعية ليستخرج بطاقته الشخصية . إنه يستنكف من هذا الأمر وهو لا يدري أن معنى استخراجه بطاقة شخصية هو فى حد ذاته معنى لانسحاق شخصيته القديمة ، إنه لم يعد عبد المقتدر باشا الوزير أو أحد رجالات المجتمع ، بل أصبح نكرة يقدم إلى الناس ببطاقة شخصية . وهو غير متصور أنه انتهى هكذا « فطيس » . . إنما الصورة التى تشغل ذهنه هى صورة الوهم المسيطر عليه بأنه مازال باقياً فى أذهان الناس ، ولذلك حاول أن يكتب مذكراته السياسية لتكون تعبيراً عن بقاءه ، وهو فى الحقيقة منسحق على مستوى الواقعين : الفنى والنفسى . فمن حيث الواقع الفنى نراه وقد انهار كيانه فعلاً باستعباده من كل المناصب ، وأما من حيث الواقع النفسى فهو غير قادر على كتابة مذكراته السياسية لأنه لم يعد موجوداً داخل نفسه كذلك . وليس هذا فحسب ، بل إنه يعرض كل ثروته على من يؤنس وحشته ويحميه من طغيان زوجته « رقيقة هائم » التى تمثل قدرة العاقى . . أسمى وأشد أنواع الانتهازية الوحشية ممثلة فيها .

وكان من يظن أن شقيقه خليل بك يمكن أن يكون سنداً له فى هذا العالم الموحش الذى يتهده . ولكن خليل نفسه لم يكن إلا قطعة منه ، كتلة من الانتهازية الصرفة تريد أن تبني حياتها على أى أنقاض ، فى حين تنفصل عنه ابنته « تيتى » لتنضم إلى عائلة « الناس الى تحت » فهم فى نظرها وفى نظر الحقيقة أيضاً أناس شرفاء ذوى كرامة وعزة . « وتيتى » تنضم إلى هذه العائلة بعد أن لاذت بكل أقرباها هرباً من جحيم أبيها واحتجاجاً على سلوكه المعوج ، فلم تقابل إلا بروج انتهازية ، إذ حاول كل أقرباها الاعتداء عليها وسلبها أعز ممتلك . وانضمام « تيتى » إلى عائلة « الناس الى تحت » يعتبر من جانبها تعزيزاً لثورة الناس الذين يقودهم حسن - فى هذه المسرحية - ضد « الناس الى فوق » . ومسرحية « الناس الى فوق » تعتبر تكتلة لثورة « الناس الى تحت » وفى اعتبارى أنه يجوز لنا أن نسميه الصراع ولكن على الوجه الآخر . . من وجهة نظر الناس الى فوق . ومن خلال ذلك نرى كيف أن « الناس الى فوق » لم يعد لوجودهم أى داع على الإطلاق ، بل إن وجودهم يعرقل سير الحياة الجديدة ويقلل من ثورتها . ولكن الناس الى تحت ينطلقون إلى الحياة الثورية سائرين على أرض صنعوها منذ مسرحية « الناس الى تحت » . فالخادمة من « الناس الى تحت » أصبح لها الآن ولد اسمه

أنور ، حائز على ليسانس الحقوق ، وقد كان أبوه من قبل طباعاً لدى « الناس الى فوق » .  
ورقيقة هانم بالتقابل مع شخصية شقيقتها سكينه يعطينا « الكونتراست » الناتج عن احتكاك  
بعضها ببعض كشقيقتين كل منهما في واد ، نفس « الكونتراست » الذى حصلنا عليه من تقابل  
شخصية لطفية بشخصية منيرة الخادمة ، وشخصية ببيجة هانم بشخصية فاطمة البلاتة .  
وإيجابية عزت هى الآن فى حسن ، فى معاملته لحالته رقيقة هانم وفى تبرمه بها وتدخلها فى  
شئونهم الخاصة وفى انتزاعه لشقيقته جالات من بيت خالته ، حيث رأى فى وجودها عندها  
نوعاً من إهدار الكرامة بالنسبة له ولعائلته ، وفى رفضه منطق خالته على كل الصور ، خاصة  
رغبها فى أن تزوجه إحدى بنات الطبقة الأرستقراطية . ويرتبط بتيقن كما ارتبط عزت بلطفية .  
وموقف تيقن من أبيها كموقف لطفية من أبيها . كذلك . . كل منهما تعانق ثورتها باحتكاكها  
احتكاكاً فعلياً بالنهازية أبيها غير الشريفة والتي تهدف إلى استغلالها فى الصعود إلى ذروة الهرم .  
ولاشك أن اللانهازية فى مسرح نعمان عاشور نصيباً كبيراً من عناية المؤلف بها عناية  
موضوعية فى مرحلة الانتقال من مصر القديمة إلى مصر الجديدة ، المنطلقة إلى آفاق أكثر تحوراً  
وحياة أوفر عزة وكرامة . ومرحلة الانتقال هذه فى أية دولة من الدول فى أى عصر من العصور  
عادة ما تحفل بالروح الانهازية التى تستشرى فى عضد الأمة باسم الإنسانية وباسم الشعارات  
البراقة الفضفاضة ، وتنحرف عصبها . لعل التاريخ المعاصر يحدثننا عن مآسى الثورات التقدمية  
فى كل بقاع الأرض . إن كل الثورات التقدمية تقريباً عادة ماتتزعزع بعد أن تكون قطعت من  
الطريق شوطاً بعيداً ثم تمجّض فى منتصف الطريق أو فى اجتياز مرحلته الشائكة على الأقل .  
ولا أقول إنها تموت تماماً ولكنى أجزم بأنه مامن ثورة تقدمية إلا وانتكست بشكل أو بآخر مما  
أحدث فى كيانها صدمعاً . . والسبب فى تقديرى هو تدخل الروح الانهازية ، على مختلف  
مستوياتها وصورها . والحق أن جيل الأدباء الذى واكب ثورتنا قد شارك فى إذكاء الروح  
الثورية لدى الجماهير . وفى مجال المسرح نذكر لنعمان عاشور - ومن بعده طبعاً بقية من كتاب  
مسرحنا - فضل السبق فى هذه المشاركة التى تعتبر فى حد ذاتها مسئولية كبيرة . وها هو ذا حين  
يعرض لنا ثورة « الناس الى تحت » لا يتردد فى الكشف عن الميول الانهازية فى نفوس بعضهم .  
ولكنه يعرضها علينا لا كإدانة لهم بل كإدانة لمساوى « الناس الى فوق » حيث سيطر على  
المجتمع زماناً فذروا فيه روح الانهازية والتطلع الطبقي ، أى أن المؤلف لا يجرح عائلته بل يكسبها  
تعاطفنا وتعاطف المجتمع ، إنها أزمة وعى ثورى ، لذلك فهم بمجرد أن يتولد فى أعماقهم

إشعاع ثورى سرعان ما يمتردون على شخصياتهم القديمة وعلى أوضاعهم السيئة . ونعمان يجعل الثورية نتيجة ، بل حلاً للصراع الطبقي . وهى ثورية واقعية بالفعل يحولها المؤلف إلى ثورية فنية . ولأن المؤلف يعالج موضوعاته بأسلوب الواقعية الاشتراكية ، تراه يهتم اهتماماً كبيراً ، بالشخصية المسرحية ، حتى لتتحول الشخصية فى مسرحه إلى قاعدة مسرحية يجب أن تكون موجودة أولاً حتى يتمكن المؤلف بعدها من الانطلاق منها أو من خلالها . فالمؤلف على ما يبدو يدين بالولاء للنظرية القائلة بأنه لا مسرح بلا شخصيات . وتلك طبعاً حقيقة متواضع عليها ولا سبيل إلى مناقشتها كما أنه لا يعتبر اكتشافاً جديداً فى عالم المسرح أن تجسد رسم شخصيات من حياتك .

#### الشخصية البيئية .. أو شخصية المتناقضات :

غير أن نعمان يضيف إلى تلك الحقيقة سمته الخاصة به كنعمان عاشور الذى يكتب بعد أن طغى على الوجود المسرحى كاتب كشيخوف مثلاً - وهو فى تقديرى الأب الشرعى لنعمان . وهذه السمة الخاصة بنعمان تتمثل فى بحثه الدائب عن شخصية من نوع خاص ، شخصية يمكن أن نسميها بالشخصية البيئية التى تجمع كل متناقضات البيئة فى شخصها . وعن طريقها يعبر المؤلف عن كل أفكاره ويوصل معطياته . مع ملاحظة أنه لا يحملها من الأفكار مالا طاقة لها به . إنه فقط يلم بكل أبعادها ويجمع خطوطها فى يده ثم يتركها بعد ذلك تعطى من خلال المتناقضات المحتشدة بها أعماقها ، ما يعبر عنها وعن الآخرين ، عن نفسها كذات منفردة ، وعن الآخرين بما تحمله داخلها من متناقضات البيئة المعاصرة للحدث والمتدخلة فى تركيبه الدرامى . كل ذلك فى حدود تكوينها الطبيعى والبيئى والفلسفى . على أن نعمان إذا كان يتمتع بهذه الميزة فإنه - كإبن لتشيكوف - متأثر بمسرح الأنماط الطبيعية المستغرقة فى الواقع ، والتى من خلال استغراقها ذاك تعطينا الرمز المجرد ، بل الرمز الذى أعتمد أن تسميته الحقيقية هنا يمكن أن تكون : الإيحاء . فالاستغراق فى الواقع يومئ إلينا بالكثير من الأفكار والمقولات الناتجة عن المتناقضات الطبيعية .

وابتداء من مسرحية « المغمطيس » نستطيع أن نضع أيدينا على هذه الشخصية البيئية التى يهتم بها نعمان ويطورها من مسرحية إلى أخرى . فبالإضافة إلى شخصية الدكتور غريب نرى شخصية عزت فى « الناس الى تحت » وشخصية حسن فى « الناس الى فوق » ونوال فى

«جنس الحرم» وراجى حمود فى «سينما أونطة» وسيد فى «عائلة الدوغرى» وبهلول فى «وابور الطحين». وفى سينما أونطة نجد المخرج المثقف «راجى حمود» يعيش فى الجو السينمائى الذى كانت تسيطر عليه شلة من الانتهازيين الفارغين الذين اقتحموا ميدان العمل السينمائى دونما خبرة أو ثقافة. والسينما فى تلك الآونة التى كان المد الثورى فيها آخذاً فى الامتداد إلى كل الهيئات والمؤسسات الثقافية، كانت مع الأسف متخلفة أشد التخلف مع أنها من أهم وسائل الأعلام والاتصال بالجماهير التى يمكن أن تحقق عن طريقها كسباً ثورياً وفنياً عظيمين. ولكنها بوضعها ذاك بين يدى أولئك التجار الجهلاء تتحول إلى أداة هدم جبارة. وليس من الغريب طبعاً أن تتجمد فى مثل هذا الوضع كل كفاءة أو موهبة صادقة. وراجى حمود الذى درس السينما وتثقف ولديه أبحاد يود لو يحققها، نراه يجمع فى شخصه كل متناقضات البيئة السينمائية فيجعلنا نحسُ بعمق المأساة، مأساته ومأساة السينما حيث تداخلتا وأصبحتا مشكلة واحدة. ومسرحية «سينما أونطة» فى حد ذاتها وإن كانت الآن تحت مستوى نعمان عاشور بكثير كمسرحية «المخاطيس» فإنها فى حينها كانت من الأهمية بمكان، وكم كنا محتاجين إلى مثل هذه الأعمال. والدليل على إيجابيتها الموضوعية ما نثار ضدها من السينائيين المصريين حيث أصابهم فى الكبد وهذا عين المطلوب.

ويركز نعمان فى هذه المسرحية على الوجه الجديد فتحية أو البنت الساهية السهتانة «جامعية شاردة وواردة بنت أربعة وعشرين». فهذه الشخصية تمثل الجيل الجديد المشرف على الانحراف والميل مع التيار الجارف آن ذاك. ولقد حاول راجى حمود إقناعها بالتراجع عن طريق السينما والانتباه إلى دروسها ومستقبلها. ولكنها لم تقتنع بوجهة نظره وظلته متكاسلا عن خدمتها، خاصة بعد أن عرضت عليه أعز ما تملك من القيم فى سبيل أن يوصلها. وكانت تظن أنها بهذا الأسلوب الرخيص يمكن أن تشتري المجد، ولم تكن تدرك أن جوهر شخصية راجى هو محاربة هذا الأسلوب حرصاً على قيم الجيل الجديد الذى يعتبرها نتيجة لصراعه مع التناقضات الموجودة فى شخصيته وفى البيئة المحيطة به. وفى الفصل الثانى تتحول شخصية فتحية هذه إلى شخصية محورية يدور حولها الصراع، حيث اتخذت موقفاً من الأهمية بمكان إذ بناء على هذا الموقف سيتقرر مصير الجيل الجديد، بالانحراف إلى الفساد والانتهازية أو باكتشاف قيمه الجديدة. فقد كانت توشك أن تقع فى براثن المنتج الجاهل حيناً أطبق عليها فى حجرة حمراء وراح يدور حولها مقدماً لها عقد المجد مرهوناً بشرفها. . لولا أن راجى حمود

ينشط في اللحظة المناسبة وينقذ قيم الجيل الجديد .

وصراع الأجيال موضوع أثير لدى نعان إلى جانب موضوع الصراع الطبقي . وكلا الموضوعين مرتبط بالآخر ، وكل منهما يرينا الآخر من خلاله . ولعله قد أصبح من الواضح لنا الآن ماتطوى عليه المسرحيات السابقة من كلا الموضوعين . إلا أننا نراها أكثر وضوحاً في مسرحية « جنس الحريم » . إن « عادل » أحد أبطال هذه المسرحية يحدد لنا الصراع في المسرحية قائلاً إنه مجرد خلاف عائلي : « أصلك انتى واقفة في الجبهة الثانية ومش قادرة تصورى أنه صراع أجيال ، صراع حتى بين جيلين ، جيل بابا اللى احنا نشأنا فيه . . جيل الحرية . . حرية التصرف . . وتقرير المصير » . إن هذه الكلمات في حقيقة الأمر تعبر بل تلخص كل الصراعات في المسرحيات السابقة - صراع الأجيال ، الجيل الذى نشأ في عهد الثورة وكيف يعيش القلق من خلال احتكاكه بالجيل القديم بكل رجعيته وانتهازيته ومساوئه التى منى بها نتيجة لصراعه الطبقي على مدى الأجيال وماتركه فيه هذا الصراع من انحرافات تريد أن تمتد لتطفئ على الجيل الجديد . وأبطال نعان من الجيل الجديد حيناً يتخلصون من ريقة ذاك الجيل الجاثم فوق صدورهم باكتشاف ثورتهم ، يصبح لاسبيل إلى ردهم للخلف ثانية . وفي سبيل خطوة للأمام قاسى الكثيرون من أبطال نعان في عائلة « الناس اللى تحت » وماكان ليوفهم عن زحفهم إلا اصطدامهم بالقوى الانتهازية المتفشية في المجتمع ، والتى تحرك الصراع الطبقي إلى ذروته . غير أن إيمان نعان بعائلته يقف دائماً شامخاً في نهاية كل مسرحية . فتورثهم في الواقع الخارجى لمسرحياته قائمة بالفعل ، وفي صراع ونضال مع القوى الرجعية المتخلفة . وهى في الواقع المسرحى تكمل نفسها وتفعل مايجب أن تفعله في الواقع الخارجى . وإيمان نعان بثورية عائلته يفرض عليه سلطانه تجاه هذه العائلة . ومن هنا تحقق في مسرحه كما قدمنا ، ماسميناه بالثورية الواقعية التى يحولها المؤلف إلى ثورية فنية . ذلك أن ثورية عزت ولطيفة وفكرى ومنيرة وحسن وأنور وجالات وتيتى وراجى وعادل ، هذه الثورية التى نرى أنها - والحق يقال - لا تفجؤنا وإنما تجيء نتيجة تطور طبيعى منطقى يقتعنا بأن هؤلاء الناس لابد من تحررهم من ريقة الجيل الرجعى .. ولابد أن يكون للفن دخل كبير فيها .

### المسرح فن طبقى :

ونعان يمحصر - دائماً - صراع أجياله في نطاق العائلة . فهي التي يمكن أن ننطلق منها لنعائق العائلة الكبيرة وهي المجتمع . ولذلك فإن شخصيات مسرحياته حتى ولو كانت ذوات متفردة ذات ميول خصوصية انغزالية ، إلا أنها مع ذلك لابد لها من الارتباط بعائلة ما . كما لابد أن يكون هذا الارتباط ، ارتباطاً عضوياً لاسبيل إلى فصره بحال . والواحد منهم لا يملك التحرك في نطاق ذاته أبداً ، وإذا فعل فهو إلى زوال وانسحاق . بل إن أغلب شخصيات نعان أو على الأقل يوجد جزء كبير منهم يعرض لنا نعان زواهم وأفول نجومهم لأنهم ظلوا فرديين طول حياتهم ، وفرديتهم تلك الأزلية هي التي أذكت فيهم روح الانتهازية . ويمكننا القول ببساطة إن عائلة نعان عاشور : « الناس التي تحت » كلها شخصيات متوائمة متآلفة مع بعضها ، ربما لوحدة القضية بينهم ، وربما لوحدة المناخ ، وربما لروابط طبيعية خفية . وهم نطاق « العائلة » يقوم بينهم الصراع الطبقى من خلال الصراع بين الأجيال . وإذا كان هذا الأسلوب قديماً قدم المسرح تقريباً ، فإن نعان ربما يكون ذا فلسفة مميزة في كونه حصر كل مسرحه في نطاق العائلة . وحيث توجد العائلة في مسرحية نعان ، يوجد تبعاً لذلك - ولابد - صراع طبقى على نحو من الأنحاء . والحق أنه بذلك يعطى مسرحه دوراً فكرياً هاماً . ذلك أن ارتباط المسرح بالجماعة - أو بالمجتمع - يجذبه بالضرورة إلى الخوض في المسألة الطبقة حتى دون أن يدري . فحيث لا مسرح بلا شخصيات ، فلا شخصيات بلا بيئة - أى أن الشخصية والأمر كذلك تحمل في أعاقها صراعاها الطبقي ظاهراً كان أو خافياً . وقد لا يكون في حساب مؤلف ما ألا يكون في مسرحيته أى تعرض للمسألة الطبقة . وفعلنا نجى ولادخل لموضوعها من قريب أو بعيد بفكرة الصراع الطبقي . . غير أن المتناقضات الطبقة الكامنة في نفوس الشخصيات تتدخل تدخلا غير مباشر في تحريك الصراع في أثناء تطور الحدث المسرحى . ومن هنا يجوز لنا أن نقول بأن المسرح فن طبقى - إن جاز هذا التعبير . وعلى أية حال فإننا إذا أطلقنا على مسرح نعان - على الأقل - أنه فن طبقى ، لما وجدنا كثيراً من الاعتراض .

وقد نذهب مذهباً آخر فنقول بأنه فن صراع الأجيال . . ذلك الذى أحسننا به متبلوراً وفى غاية الدقة والفن ، في مسرحية « جنس الحرم » فنحن أمام رجل أرسطراطى سابق يعيش



نهباً للصراع بين جيهتين خطيرتين : الجديدة والقديمة . تمثل الأولى زوجته الثانية نادية بابنها عادل ، وتمثل الثانية زوجته الأولى هدى بابتئها راجاوات ونوال . ويقوم الصراع بينه وبين الجيهتين واصلاً إلى ذروة مريرة ، فلقد جاءت لحظة تجمعت أواصر الجيهتين فوقفت بينهما ضده وحده ، ولم يكن ليجمعهم ذاك التجمع سوى رغبتهما المشتركة في موته بسرعة وليكن بعد ذلك مايكون . أما في اللحظات الأخرى فقد كانت كل من الجيهتين تسعى في انتهازية .

( ٢ )

## تراجيديا البحث عن الذات مسرح رشاد رشدى

قد يختلف البعض حول فن رشاد رشدى المسرحى . ولكن الأمر الذى لا يستطيع بل لا يملك أن يختلف فيه اثنان هو أن الدكتور رشدى يشكل نقطة بارزة وغاية فى الأهمية على الخريطة المسرحية فى بلادنا ، وكيف أن هذه النقطة تتناول رموسها فى أعماقنا حينما نزمع التأريخ لمسرحنا المصرى المعاصر .

ولنحاول الآن أن نتعرف على موقع رشاد رشدى من الخريطة المسرحية المصرية . إنه - بالتحديد التاريخي - من جيل الرواد بالنسبة « للنص » المسرحى الممثل - الذى كتب أصلا لحشبة المسرح . وأقول ذلك لأن أغلب مسرحيات توفيق الحكيم برغم أنها « مسرح » مائة فى المائة ، فإنه فى أثناء كتابته لها كان يلغى من ذهنه حشبة المسرح بكل حذاقها وإمكاناتها . . إلى جانب أنه صرف جل اهتمامه للفكرة المجردة . وإذا كان لتوفيق الحكيم فضل إرساء دعائم المسرحية المصرية كنص أدبى مقروء فى المقام الأول ، فإن نعمان عاشور ورشاد رشدى ويوسف إدريس لهم فضل الريادة فى إرساء دعائم النص الممثل الحافل بكل إمكانات « العرض » المسرحى . بمعنى آخر ، النص الذى كتب ، فى المقام الأول لحشبة المسرح . . بالإضافة إلى كونه نص أدبى مقروء فى المقام الثانى - أى أن بعض مسرحيات توفيق الحكيم الأدبية قد لا تستقيم على حشبة المسرح ، وبالتالي قد لاتصل إلينا تماماً ، مع أنها عند القراءة تستقيم فى أذهاننا وتتدفق بالحياة ، بعكس نص « الناس اللى تحت » مثلاً أو « الفراشة » أو « جمهورية فرحات » ، صحيح أننا نعجب بها فى أثناء القراءة ونستطيع أن نتصورها ، وفى سهولة ويسر يصل إلينا مافيا من معطيات . . ولكن هذه النصوص عند العرض المسرحى تكون أكثر استقامة وأكمل صورة وأكثر روعة . وهذه من البديهيات المعروفة بالنسبة لأية مسرحية من هذا النوع حتى إن أغلب مؤلفى الدراما المسرحية فى أغلب بقاع الأرض لا يعترفون بنصوصهم

المسرحية إلا في صورها النهائية - أى بعد عرضها على خشبة المسرح .  
 ومع أننا نعتزف بأن كتاباً آخرين سبقوا نعمان ورشدى وإدريس في الكتابة للمسرح المصرى  
 في أوائل الثلاثينات من هذا القرن ، إلا أننا لا نملك الآن إلا أن نلغيهم من حسابنا ، لأن  
 أغلبهم بل جميعهم كانوا يحاولون ، وجاءت محاولاتهم عرجاء لاتسدها ثقافة مسرحية تكتيكية  
 ولا حتى ثقافة إنسانية واسعة ، إنما كانوا يعتمدون على الاقتباس أو بمعنى أدق - « تسويق »  
 النصوص الأجنبية - بمعنى إغراقها في السوقية ، أو الترجمة الركيكة القاصرة ، أو تلفيق حشد  
 من الأحداث العنيفة الصارخة باسم التأليف ، بالاختصار كان رجال المسرح في تلك الفترة  
 من تاريخنا المسرحى لا يهتمهم إلا كسب العيش الرغد مقابل استدرار الضحك من قلب  
 الجماهير ، واتخاذهم من الضحك رسالة خاصة على حساب أى قيم أخرى .  
 على أنه إذا كان جمهور المسرح آن ذاك قد ضحك لفكشات ونكات أمين صدق وتأثر  
 لبعض مقتبسات أو مؤلفات كل من لطفى جمعة وإبراهيم رمزى ثم كوميديات بديع خيرى  
 وميلودراما أنطون يزبك . فإن نفس الجمهور قد استقبل في احترام شديد أشعار شوقي المسرحية  
 وذهنيات توفيق الحكيم ، ثم قصائد عزيز أباظة المطولة . وما نحن نرى أن هذا الجمهور  
 كذلك ، يجد فى نعمان عاشور ورشاد رشدى ويوسف إدريس تعبيراً - ربما لأول مرة فى تاريخ  
 المسرح - عن بعض قضاياها الاجتماعية المعاصرة وزوايا حياته الجديدة ، تعبيراً فنياً يتسم بالروح  
 الجادة وبالإخلاص وينفذ البصيرة إلى أغوار هذه الحياة الجديدة ويمتحن الإحكام والدقة فى  
 تناول الموضوعات وفى تشكيلها فى قوالب مسرحية جادة تنسجى إلى القواعد المسرحية انتماء  
 شريعياً . وصحيح أن هذه القوالب التى استعملوها والتى استعملها من قبلهم شوقي والحكيم  
 وأباظة قوالب مستوردة من الخارج مع تحرى التطبيق الحرفى . . غير أن ذلك لا يتقص من  
 قيمة أعمالهم ولا يقلل من أهميتها التاريخية . وإذا تذكرنا أنهم جميعاً نبؤا هكذا بلا جذور  
 مسرحية قومية أصيلة ومن ثم ليست هناك أرض تحت أقدامهم نظراً لافتقار الأدب المصرى إلى  
 تراث درامى . . حملنا لهم فى نفوسنا مزيداً من التقدير ، ولا ننصح لنا - فى نفس الوقت -  
 مدى خطورة الدور الذى يضطلعون بمهمة القيام به .

### بدايات مع القصة القصيرة :

ولما كنا في هذه العجالة القصيرة لسنا بصدد التأريخ للمسرح المصرى بوجه عام . لذا فسنحاول أن نقصر الحديث على مسرح رشاد رشدى ، موضوع الدراسة التى نحن بصدها الآن .

وحينما نتحدث عن رشدى الكاتب المسرحى فلا بد أن يكون حديثاً تواكبه فى الخلفية الذهنية لدينا شخصية الدكتور رشدى الناقد بأعماله النقدية فى أدبنا المصرى المعاصر التى تناول فيها بالتأريخ والتقييم أغلب الظواهر الأدبية التى طلعت علينا منذ فجر ثورتنا الثقافية والأدبية ، والتى أرسى فيها كثيراً من القيم والنظرات النقدية الحديثة . تلك التى أرهصت بمعرفة أدبية فذة فى تاريخ أدبنا الحديث قامت بينه وبين الدكتور محمد مندور حول قضية الشكل والمضمون فى الفن والأدب . ذلك إلى جانب محاولاته الأولى فى القصة القصيرة ، التى قدم فيها مجموعة تضم ثمانى قصص ومسرحية من فصل واحد بعنوان « عربة الحرم » . وهذه القصص وإن لم تبلغ مستوى فى جيد فلنا نستطيع أن نتجاهلها حينما نؤرخ لمراحل تطور رشدى الأدبية ، ونعنى بها مراحل الخلق الفنى عنده ، حقاً إن قصصه هذه لم تتعد أسلوب السرد المباشر الذى يقترب من أسلوب المقالة الصحفية ، ولكننا مع ذلك نلمح فى ثناياها خطر رشدى الفكرى ، وتبين انتماءه إلى بعض النماذج المعنية ، وأقول نماذج ولا أقول قطاعات . إن فى هذه القصص نماذج بعينها من مختلف القطاعات تحظى بالاهتمام الكبير من جانبه ، قد يكون امرأة عجوزاً من سكان الحسينية ، وقد يكون طفلاً من أسرة كادحة ، وقد يكون بائع سجاثر « على قد حاله » ، وقد يكون أرسقراطياً كبيراً ، وقد يكون كاتباً ذا قضية ، وقد يكون محامياً وقد يكون مهندساً . إلخ . ونستطيع أن نقول بضمير مستريح إن مجموعة عربة الحرم ماهى إلا تبشير بخمسة مسرحيات طويلة أنتجها رشدى حتى الآن .

فى قصة « بعد المصيف » نضع أيدينا على بذرة مسرحية « خيال الظل » ببطلها المحامى وحبيته عائدة التى يستمد منها إشعاعاً ينبرله أعقد القضايا . وفى قصة « عذاب الجسم وعذاب الروح » تبرز لنا شخصية الخادم سطوحى فى مسرحية « الفراشة » بكل سماته وملاحظاته النفسية ممثلة فى شخصية إسماعيل الدخاخنى ، وليس هذا فحسب بل إن فكرة هذه القصة تبدو - فى اعتقادى - إرهابية بفكرة مسرحية الفراشة ، حتى إن الكاتب بدافع خفى من ارتباطه بعالم مسرحى غامض يحيط بفكرة هذه القصة ، نراه يكتبها على شكل حوار مسرحى من طرف واحد هو إسماعيل الدخاخنى ، الذى يتحدث حديثاً

عامياً يحمل بين فقراته السؤال والجواب في آن معاً ، مع إلغاء الفواصل الزمنية والمكانية وتضمينها في فقرات الحوار . . لكأن هذه القصة « منولوجاً » مسرحياً من الطراز الأول يقوم بوظائف كثيرة ، منها تقديم الشخصية حاملة بيئتها المكانية ، وموضحة جوانبها النفسية الداخلية إلى جانب تقديمها للحدث نفسه الذى يحدث أمامنا بأثر رجعى من خلال حديث الشخصية في اللحظة الحاضرة . أما المسرحية القصيرة المسماة بـ « ساحر اسمه الحب » فهى في تقديرى تسجيل سريع لفكرة جيدة كانت تشغل ذهن المؤلف ثم عالجها بعد ذلك بصورة أشمل وأوسع في مسرحيته الكبيرة « لعبة الحب » . وعلى أى الأحوال فإن مجموعة عربية المحرم فيها من المسرحة - إن ظاهراً وإن خافياً - أكثر بكثير مما فيها من روح القص .

### الفراشة . . أو سجن الارتداد :

والذين شاهدوا مسرحية الفراشة - أولى أعمال الكاتب المسرحية - على خشبة المسرح الحر لابد أن يرسخ في أذهانهم يقين بأن هذه التجربة ليست الأولى في حياة هذا الكاتب . فشخصيات المسرحية تتحرك على الخشبة بقدوم راسخة ، وتدور في فلك حياتها معلنة أن خلفها كاتباً درامياً من الطراز الأول سلخ من عمره سنيناً طويلة يكتب فيها للمسرح . ومنذ هذه التجربة الغنية بالأفكار تمهد طريق المؤلف واتضح لنا مدى ما يمكن أن يعطيه خلال سنواته القادمة . وأظن أن طريقه قد اتضح بعض الشيء .

وأول ما يجذب اهتمامنا حيال أعمال هذا الكاتب هو أنه يتخذ أسلوباً خاصاً في طريقة تناوله لموضوعاته . ويقول بعض النقاد فيما يقولون إن مسرح رشدى ليس أكثر من استعراض عضلات تكتيكية . وإذا نحن سلمنا جدلاً بصحة هذا القول ، لوجدنا أنه قول مردود عليه . فإذا كان المؤلف يجيد حبك الشكل « المسرحى » في الشكل المسرحى ، فإن الشكل - على حد تعبير يوسف إدريس - ليس إلا شكل المضمون وما المضمون إلا مضمون الشكل . ومضمون الشكل في مسرح رشاد رشدى إلى جانب الكثير مما ينطوى عليه من معطيات . نلاحظ أن موضوع أو قضية البحث من أهم سمات هذا المسرح .

والبحث عن الذات موضوع ليس بالهين خاصة في هذه الفترة القلقة التى يمر بها مجتمعنا بوجه خاص ، والمجتمع العالمى بوجه عام . فالإنسان المعاصر يقف الآن على حافة الهاوية نتيجة لإحساسه بالضيق والوحدة في هذا الكون الغامض الرهيب الذى يبدو في كثير من الأحيان

كانه سجن فسيح . والإنسان في مسرح رشدي يبدأ البحث عن ذاته من اللحظة التي يحس فيها بالسجن يخنق هذه الذات . وغالباً ما يتخذ هذا السجن أشكالاً متعددة منها المادى والمعنوى . وإذا كان الإنسان المعاصر يحس بأن ثمة سجنًا غامضاً لاحدود له يطبق على صدره ويكيل خطواته ولا يعرف في أغلب الأحيان ماهيته ، فإن السجن في مسرح كاتينا يكتسب هذه الصفات التي تتسحب على سجن الإنسان المعاصر . قد يكون نوعاً من القدرية ، وقد يكون تسلطاً من قوة غاشمة ، وقد يكون جهلاً من الإنسان بقدراته ويعلم مقدرته على تفسير بعض الظواهر الطبيعية حوله ، وبالعكس قد يكون اتساع أفقه ، وقد يكون مفاهيم معينة آمن بها كل الإيمان ولم يعد يستطيع منها فكاًكاً ، وقد يكون ماضياً حالكاً شديداً القتامة . إلخ . والبطل عند كاتينا في كل من هذه الحالات تائه حائر يبحث عن نفسه ، عن ذاته . وقد يقوده البحث إلى الثور عليها فعلاً ، وقد يقوده إلى متاهات أكثر وحشة ، وقد يقوده إلى نهايته المأساوية . ورمزى بطل مسرحية الفراشة كاتب تقدمى ارتبط بقضية بلده من ناحية ، وبقضية الطبقة الوسطى التي يتسمى إليها من ناحية أخرى . ولكنه بعد صراع مرير نشب بينه وبين قوى الرجعية السياسية - وبعد أن تشكلت في حياته نقط كفاحية مشرقة من أجله ومن أجل التحرر السياسي - يقع في حبال فتاة من الطبقة البورجوازية . فتاة أرستقراطية تعشق نفسها ، وتتغزل في جسدها بقدر ما في حياتها وحياة أسرته من فراغ . وربما يكون القدر هو الذى أوقع رمزى في حبها . . وربما تكون هى نفسها صورة مادية لسوء حظه ، أو لعلها عطب أصاب ازدهار وجدانه . . المهم أنه يتزوجها . ولا يدري أنه يزواجه منها إنما يضع قدمه على عتبات سجنه الأبدى . وتشاء بصيرة الكاتب الواعية أن يتقل رمزى بلحمه ودمه ليعيش في بيت الزوجة ، بيت أبيها المرحوم عرفان باشا . وكان من الممكن أن يتم الزواج بشكل طبيعى كما يحدث دائماً وهو أن تنتقل الزوجة إلى بيت زوجها . ولكن لو أن هذا حدث فعلاً لما توفر للمسرحية هذا العنصر الهام الذى أضفاه عليها انتقال رمزى ليعيش في بيت زوجته . ربما يبدو لأول وهلة أن الكاتب أراد بهذا تصوير إغراء الحياة الرغدة التي جذبت إليها رمزى ليعيش في بيت زوجته . وعلى أى الأحوال إذا كان هذا هو الغرض الواضح قلعله الغرض السطحي ، إنما هناك غرض آخر يعتبر بعداً فلسفياً لهذا الغرض ، وهو أن المؤلف يريد أن يوصل إلينا بأن « رمزى » قد انتقل إلى سجنه ، سجن الارتداد إن صح هذا التعبير . استولت عليه هذه الأسرة المنحلة عن طريق الفراشة . فإذا تذكرنا أن « رمزى » قبل زواجه من الفراشة كان سجيناً سجنًا حقيقياً

دخله من أجل مبادئ سياسية تقتضيه بل تلزمه بالوقوف ضد طبقة الفراشة ومحاربتها لمصلحة الطبقة المعدمة . أقول إذا تذكرنا هذا تبين لنا ذلك الفارق الرهيب بين السجين . فى الأول كان سجيناً لمصلحة مبادئه . أما الآن - فى كنف الفراشة - فهو سجين ضد مبادئه . وفارق كبير بين موقفه فى كلتا الحالتين . إنه فى سجنه الأول كان يقدم من نفسه قرباناً على مذبح التحرر السياسى ، وفى سبيل تحقيق ذات طبقة بأسرها من خلال تحقيق ذاته السياسية - حيث تتبع القضية العامة من خلال القضية الخاصة . ولقد خرج من سجنه السياسى مستصراً على نفسه . . ولكنه يفقد ذاته تماماً فى سجنه الثانى ، سجن الفراشة أو سجن الارتداد السياسى كما قدمنا . وتتضاءل قضية وجوده تضاًلاً شديداً ، فبعد أن كان يحاول تحقيق العام من خلال الخاص ، أصبح الآن يهفو إلى تحقيق الخاص من خلال الخاص . انحصرت قضيته فى البحث عن ذاته الضائعة فى خضم التفاهة والانحلال والفسق والنفاق . . ضاعت فى التقيض . وكان لا بد أن تضع . فن المستحيل أن تتلاقى المتناقضات .

وهذه الطبقة المنحلة التى تسلس قيادها المادة والمظاهرة المتحللة من كل القيم الروحية ، تتمثل أصدق تمثيل فى شخصية الفراشة . وقد انجذبت الفراشة إلى النور الساطع المشع فى أعماق رمزى . . فحطت عليه . ولعل من عمقيرة الكاتب هنا أنه يمحصر تلك الطبقة فى فراشة ، وأن نمط هذه الفراشة على هذا الإشعاع الفكرى الوجدانى تقطعته ، مع أنها تعرف بغريزتها أنها مستحترق لاهماله . . ولكن طبيعتها جبلت على أن تطفىء الضوء ولتحترق هى . إن هذه صورة لو تمننا فيها لانتضح لنا مدى خطورتها . وأتينا بقليل من العناية نستطيع أن نلمح البعد الذى تعطيه هذه الصورة الدرامية الرائعة ، وبالتالي يصل إلى أفهامنا كيف أن تلك الطبقة التى تنحصر فى شخصية الفراشة لا تطبق أن ترى ضوءاً ، وأى ضوء وجدانى وإشعاع فكرى تكمن خلقه مبادئ سياسية تقدمية ، فتندفع نحوه - بغريزتها - لتطفئه . ويأطفئ هذا الضوء الوجدانى والإشعاع الفكرى تحترق الحياة . إن غريزة التدمير تعمى تلك الطبقة عن رؤية الحقيقة فتندفع مدمرة نفسها بنفسها .

على أن المؤلف لم يشأ أن يجعل الأسود أسود على طول الخط ، والأبيض أبيض على طول الخط . صحيح أنها ضدان لا يلتقيان ، إلا أنها فى المسرحية التقيا ولكن على صراع رهيب نتجت عنه قوة جديدة ثالثة ، خليط من مبادئ رمزى ونتائج الأسرة . فصديقه صلاح الصحنى التقدمى المتحرر يلتقى وهدى بنت الأسرة التى تشبعت بأفكار رمزى ومبادئه ، ويتزوج فى المسرح المصرى

صلاح بهدى ، ويبدأن حلقة جديدة فى سلسلة البحث عن الحقيقة من خلال تحقيق ذاتها أولاً .

وحق سميحة الفراشة ، هى الأخرى إنما تبحث عن ذاتها من خلال كل تصرفاتها حيال زوجها وحيال المجتمع . لقد جذبها الضوء المشع فى الكاتب التقدمى رمزى فالتصقت به وتزوجته ، ظانة أنه سوف يحقق لها ماتصبو إليه . وما تصبو إليه إن هو إلا حياة قائمة فى رأسها فقط . هذه الحياة الخرافية نتجت من عشقها لنفسها . وعشقها لنفسها جعلها تفهم نفسها أكثر مما ينبغى . لذا فهى تطير من رجل إلى رجل . ومن رجل إلى رجل ضاع حلمها فى رحلة البحث عن ذاتها . وصدر رمزى هو أحنى صدر التفت به ، وقلبه أرحب قلب وسع سخاقتها واحتملها بما فيه الكفاية . وعلى المستوى الواقعى نراها تشده إلى حياة أسرتها ، وتريد أن تحولها إلى نفاهة من التفاهات التى تمتلئ بها حياتها . حالت بينه وبين قلمه وأفكاره ، بل بين وجدانه ، فلم ينتج شيئاً على الإطلاق . ولكى يحقق لها حلمها سعت لدى بعض الوسطاء فعينه مديراً لإحدى الشركات . ولأنه يحبها ، أو بمعنى أدق لأن قدره المحترم أوقعه فى شركها ، انساق وراءها وقبل الوظيفة ، ولكن أعاقه البيضاء تأتى التماثل مع هذا الجور العفن وتقيم حائلًا معنوياً بينه وبين هذه العفونة ، فيفصل من عمله ، ويحاول العودة إلى وجدانه فلا يجد إلا جذباً وخواءً ، ويتسمر القلم فى يده ، حتى المسرحية التى شرع فى كتابتها لفرقة الطليعة ، والتى قال إنها ستعيد إليه كيانه . سرد إليه ذاته ، يكشف أنها غشاء ، كلام سخيف لا معنى له ، فيمزقها إرباً ، وكأنه بذلك يمزق الأمل الباقى له فى استعادة ذاته . وفى تلك اللحظة التى يتحول فيها رمزى إلى حطام معنوى ، تكون سميحة الفراشة قد انطلقت لتحط على رجل آخر وهى بقايا رماد محترق . ويتشر رمزى كمدأ . وانتحاره على مستوى الواقع الفنى للمسرحية يعتبر إنهاءً لحياته .. وعلى المستوى الآخر تأكيداً لموته المعنوى الذى حدث منذ مزق المسرحية .

أسوار . . وأشجار :

والسجن فى مسرح رشدى على اختلاف مستوياته المادية والنفسية . . تقابله دائماً الرغبة فى الانطلاق والتحرر . وهذه الرغبة بدورها تصبح رغبة فى الازدهار والإخصاب . ولذلك ترى مناظر المسرحيات دائماً تحفل بالحدائق الخلفية أو الأمامية ، وبالشجيرات . ولا تخلو مسرحية من مسرحيات المؤلف باستثناء - انفرج ياسلام - من شجرة ذات أهمية موضوعية وارتباط



عضوى فى التركيب الدرامى والنفسى . وبالنسبة لمسرحية الفراشة نرى من بين حديقة المنزل شجرات المانجو يبرزها المؤلف كمتغير مادى عن الكبت الجنسى مثلاً أو النضج أو الامتلاء بالرغبات المكبوتة . والمشهد الذى تدور فيه أحداث مسرحية الفراشة ، والذى يعطينا إحساساً بأنه القفص الذهبى الذى خنق « رمزى » ذلك الطائر الفريد الذى كف عن الشقشقة والطيران . . نرى خلف هذا المشهد تماماً حديقة المنزل بأشجارها ، نرى عالمه الرحيب الذى فقده .

وإذا كان للأشجار والحداثق فى المعار الفنى لمسرح رشدى هذه الأهمية ، فلعل نفس الأهمية - بالضرورة الموضوعية ونتيجة للتأمل الفلسفى عند الكاتب - تنسحب على الأسوار . فأغلب مسرحياته تحفل إلى جانب الحداثق والأشجار ، بالأسوار ، المادية والمعنوية . ونرى الكاتب ينص عليها ويجعلها جزءاً من البناء فى تركيب المشهد ، كالسور الحديدى الذى يطوق البيت والحديقة فى لعبة الحب . إنه إشارة مادية واضحة إلى السور الحديدى غير المرئى الذى يطوق أعناق شخصيات المسرحية .

وأول مايلفت النظر فى مسرحية لعبة الحب هو دأب المؤلف - بعد الفراشة - على تعرية القيم البروجوازية ودمغها بالعفن والغش والخذاع . . إنه يقدمها لنا سجينة مفاهيمها الضيقة التى تنحصر فى حب الذات والانتهازية . وتكاد هذه العبارات تكون هى نفس العبارات التى تلقينا نبيلة زوجة عصام فى وجه أفراد الأسرة حينما قررت الانفصال عنه بعد أن اكتشفت زيفه وخذاعه من خلال نكستها فى زوجها عصام . وعصام نفسه فاقد لذاته ، ولذا فهو يتخبط ما بين نبيلة زوجته وبين قريبتها لولا ، يدعى لكل منها أنه يحب وحدها ، ويرغم ذلك حينما نجيبه لحظة الاختيار نراه يمين عن تحقيق ذاته ، لأنه لم يكن قد اكتشفها بعد ، ومن الواضح أنه لن يكتشفها إلا إذا تحرر من سجن قيمه البروجوازية التى تكبل شخصيته وتعيده إلى عصر الحرم . وضحية تلك التقاليد هى « سوسن » شقيقة عصام . وإن « عصام » بقيمة تلك يصبح سجانها العاقى . إنه لايسجنها فى مفاهيمه فقط بل يسجنها سجنًا حقيقياً ويفرض عليها أحكاماً أقسى من الأحكام العرفية . وسوسن فى ظل هذه الأحكام القاسية فقدت ذاتها . وكان لابد لها أن تبدأ فى البحث عن هذه الذات . وكانت توشك أن تعثر عليها فى شخص حبيبها مراد ، ولكن سجانها « عصام » بما فيه تقاليد الأسرة التى تحكم جوها - يقف حائلاً بينها وبين العثور على ذاتها فى شخصية مراد . فرادى فى نظرهم لايزال مجرد تلميذ فى

كلية الطب ومن أسرة فقيرة لانتاسب أسرته . وحينما تحاول سوسن الخروج على تقاليد الأسرة لا تفلح . فتحاول تحطيم أسوار سجنها ولو في الخفاء ، إذ تلتقي بحبيها مراد في لحظة ظلماء لفلل هذه اللحظة الظلماء تكون أكثر استنارة من ظلام عقول أسرته . ولكن مراد يطرد من علمها إلى غير رجعة بعد تلك الفضيحة . . فتطفئ ذبالة الضوء في حياتها .

والسيى أفندى كاتب المحامى الذى يسكن لديهم فى حجرة صغيرة ، نموذج مألوف من البشر ، من ذلك النوع الذى يمكن أن نعتبره نتاجاً للنظام الطبقي فى أى دولة وفى أى عصر . إنه مصاب بمرض التطلع الطبقي وبه رغبة جامحة فى التعلق بأهذاب الطبقة البروجوازية ولو عن طريق امرأة يتزوجها . وإذا كان عصام يفرض على أخته سوسن سجناً معنوياً فإن السيى أفندى يضع أخته « نجف » فى حجرة يفلقها عليها ويحولها إلى « بضاعة » مكتونة تنتظر من يشتريها ، وبعد مساومات فليربحه الله فيها . وهى فى الواقع الفنى للمسرحية تتخذ تعبيراً صارخاً عن الجنس . . تصبح « فرخة » بضعة مايكاد الدكتور زكى - عم عصام - يراها حتى يتحول إلى « ديك » مع أنه جاوز مرحلة الشباب من زمن بعيد . ولا بد أنه على يديها يستعيد شبابه المنصرم ، أى يستعيد كيانه . وفجأة يتخلى عن وقاره ويصبح روميو عجوزاً يقضى الساعات تحت شباكها يناجيا ويطلب منها الوصال ويستميل قلبها بالعبارات والهدايا ، بل يبرح به الشوق فيتهجم على حجرتها ويقتحم عليها وحدتها عنوة واستقذاراً فى سبيل « ربع ساعة » فقط يقضيه معها وليكلفه من الثمن مالا يحظر على بال . وهذا موقف مضحك فعلا ، إلا أنه لاشك نوع من محاولة تحقيق الذات حتى وإن كان يعتبر المسألة مجرد « فعل ورد فعل » أو يرى أن « نجف » قطعة بسبوسة رآها فاشتهاها فصمم على أن يشتريها « ويلهطها » .

وكانت « نجف » تتمتع عليه ، وتسوق الدلال ، تعرض عليه جودة « البضاعة » ولاتمكنه من الاستمتاع بها أو وضع يده عليها إلا فى الحلال . لقد كانت ترمس عليه لعبة للإيقاع به ، طائنة أنها ستكون الفائزة . وإن لعبتها هذه هى الأخرى ليست إلا نوعاً من الرغبة فى الانطلاق من سجن أخيه ومعانقة حلم يحقق لها ذاتها ، فالأمل يداعبها فى أن تصبح زوجة الدكتور زكى ، وبالتالي تصبح واحدة من هذه الطبقة المستريحة المرفهة ، وهى لاتدرى أنها تسعى إلى حثفها ، وأنها سوف تساق من سجن إلى سجن أقطع .

وبرغم أن السيى أفندى يقبض ثمن أخته فإنه يشتري سجيناً أخرى ولكن بلا ثمن . ولعل الثمن الذى دفعه يكون فى نجاحه فى الاستيلاء على عروس أحلامه « سوسن » شقيقة عصام .

وربما يكون السبب في نجاحه في الاستيلاء على قلب سوسن هو أن سوسن نفسها كانت في لحظة استعداد تام لأن تبيع نفسها لأول قادم تشم في شخصه رائحة نفسها ، تحت وطأة سجن أخيها عصام . ولقد استطاع السيى أفندى أن يربها نفسها في شخصه ، في أحلامه ، في خياله ( راجع المشهد الدائرينه وبيننا من ص ٩٢ : ص ٩٧ ) ولعل في ذهابها إلى حجرتها بعد هذا الاكتشاف وإتيانها بالكراقات وإعطائها له ، خير تعبير عن موقفها منه . كانت هذه الكراقات قد اشترتها من أجل أخيها ، سجانها . ورفضها السجان ، إذ رأى فيها خروجاً على طاعته ، رأى فيها تحرراً من قيوده التى فرضها عليها ، فإذا بالكراقات - المعبرة عن حريتها وممارستها الاختيار - تتول في النهاية لمن ظنت أنه أعطاها الحرية ، حرية امتلاك نفسها وتحرر ذاتها . لقد رسم لها السيى أفندى صورتها التى تحلم بها فليقت الصورة صدى في نفسها ، فاستجابت له . وهاتئنا نلمح في ردودها الأخيرة إعراباً عن قبولها وصاله . فرد الفعل حينما طلب منها أن تسأل الأميرة ، كان الرد ردها هي ، هي الأميرة . . اقتنعت بأن كل شيء موجه إليها في الصميم ، ثم إنها تذهب إلى حجرتها أخيراً وتحييه من الشباك كأنه هو الآخر أصبح أميرها وفارس أحلامها الذى سيخلصها من السجن . وليس هذا فحسب بل إننا نراه قد أيقظ في نفسها الإحساس بنفسها ، حتى إنها تقف أمام المرأة تمشط شعرها وتترين . . لكنها تترين له . ولعله قد اتضح من كلمات السيى أفندى مع سوسن أن نظرتة للموضوع نظرة طبقية بحتة ، حلم يراود نفسه بأن يصبح في يوم من الأيام بروجوازيماً كبيراً ، وفي كلماته صورة ناطقة للحياة التى يود أن يحياها فيما بعد عن طريق زواجه من سوسن . . ذلك إلى جانب « الأكلان » الجنس الذى يفرى أعماقه بفعل جمالها الصارخ .

وإذا سلمنا بأن الجنس - وهذا في اعتقادى أمر مفروغ منه - طريق من الطرق المسلم بها في تحقيق الذات . . لأضفتنا إلى شخصياتنا التى تبحث عن ذواتها كل من زين وعائشة الخادمتين اللتين تتناحran على الزواج من حريش الطبال ، وحريش بطلته يمثل الايقاع النفسى لدوى الرغبة الجنسية في الأعماق .

ومن خلال العلاقة بين الرجل والمرأة يرينا المؤلف أعماق كل هذه الشخصيات ، ويعطينا كثيراً من المعطيات التى لم تكن لتتكشف لنا إلا عن طريق العلاقة بين الرجل والمرأة على مختلف مستوياتها ، ابتداء من حريش الطبال وزين وعائشة الخادمتين إلى عصام وعمه الدكتور زكى . وإنى لأسأل سؤالا : أين الاستعراضات التكنيكية المزعومة هنا ؟ في اعتقادى أن هذه

المسرحية برغم ما فيها من تركيب درامى ، فإن تركيبها هذا لا يعتبر - بتعبير شعئى - « فتاكه » فى الصنعة لمجرد « الفتاكه » . إنه على العكس من ذلك تركيب بسيط وطبيعى بالنسبة لما تزخر به المسرحية من شخصيات ومستويات . بل إننى أقول إن موضوعاً كهذا كان لا يمكن التعبير عنه إلا بهذا الشكل الناتج من طبيعته . وهائى نرى أن كل موقف يكمل الآخر وكل شخصية تعبر عن نفسها وعن الآخرين ، ثم تلقى الضوء على مواقفهم . أما إذا كان المؤلف قد أجاد الحبكة وتحكم فى هذا العدد الهائل من الشخصيات فليس هذا ذنبه وإنما هكذا تطلب منا قيود الصنعة المسرحية . وهو يسمى مسرحيته بـ « لعبة الحب » . وهى فى الحقيقه لعبة على المستويين ، لعبة المسرحية ، ولعبة الحياة الواقعية ، ونحن لكى نكتشف ذواتنا لابد أن يكون فى الأمر لعبة مانلعبها .

وفكرة السجن ، أو الأسوار ، تتبلور عند رشدى بصورة ناضجة ومكتملة فى مسرحية « رحلة خارج السور » . وهو كما قدمنا لا يرى الأسوار فقط ولكن يرى معها رغبة أبطاله فى التحرر ، والانطلاق والازدهار . فى رحلة خارج السور نجد حديقة وأشجاراً . وكالعادة دائماً نرى المؤلف يركز على تفتين طويلتين تظهران من الحديقة . ومسرحية « رحلة خارج السور » تتميز ، من بين أعمال الكاتب كلها ، بشخصياتها التى تبحث جاهدة عن الخلاص . وفى بحثها قد تحكم تطويق السور حول نفسها بدلاً من القفز خارجه ولذا فنحن نرى شخصيات بعينها تدمر نفسها تدميراً من حيث لا تدرى . والحق أنها شخصيات على الرغم من تعقيدها فإننا نرى الكاتب يرسمها بدقة وإحكام بحيث نراها عارية تماماً .

#### المؤلف . . وفلسفة الماضى :

ولأول مرة على خشبة المسرح المصرى يعرض نص أدبى يحتشد بكل هذه الأنماط الفريدة . إن هذه الأنماط تدخل مجال التعبير على يد كاتبها وهى التى كانت بعيدة عن هذا المجال سواء فى الرواية أو فى المسرح . صحيح أن « نجيب محفوظ » ويوسف إدريس كشفوا نقاب الواقع المحتدم بالشخصيات عن أنماط جديدة رأيناها على يديهما لأول مرة . غير أن الكاتب فى مسرحيته هذه يتزع إلى كشف النقاب عن أنماط كهذه التى يعرض لها فى رحلة خارج السور . هذه الأنماط السجينة التى تتخبط فى البحث عن ذواتها حاملة فوق صدرها مشكلة عامة من خلال مشاكلها الخاصة . ويبدو أن الماضى أهمية بالغة فى رؤية الكاتب الفنية

لأغلب شخصياته . بل يبدو كذلك أن له فلسفة خاصة بالنسبة للماضي في حياتنا على وجه العموم . تلك الفلسفة التي تبلورت في صورتها الناضجة في مسرحيتي : رحلة خارج السور ، وخيال الظل على وجه خاص . وفي الرحلة نرى شخصيات انسحبت عليها ظلال الماضي بقاتمتها فسودت حاضرم وحجبت عن بصائرهم المستقبل في صفاء ، فكانت النتيجة أن فقدت ذواتها تماماً .

ومع أنهم جميعاً يحملون بالوصول إلى البر الثاني - وهو في اعتقادي بر الأمان - فإنهم لا يدركون مواقفهم تجاه حلمهم هذا ولا يعرفون بالضبط ماذا عليهم أن يفعلوا لكي يتمكنوا من تحقيقه . ذلك أنهم يحيطون أنفسهم بأسوار من حديد تختلف من شخص إلى آخر . وواقعهم يطفح بالمرارة والذنس والبصمات السوداء . وما هو إلا صورة مصغرة للواقع العام الذي كانت تزج تحته البلد كلها في تلك الفترة السوداء من فترات تاريخها الحالكة . وكلا الواقعين مرتبط بالآخر ارتباطاً عضوياً وفي تغيير أحدهما تجديد للآخر . على أن الواضح من الواقع الفني للمسرحية ليس هو كيف نغير الواقع بل كيف نغير أنفسنا أولاً . فالواقع ، أى واقع ، لا يمكن تغييره إلا بتغيير النفوس قبل كل شيء . وبالمسرحية عدد من الشخصيات التي ضحت للواقع كما هو وضعفوا أمامه ضعفاً شديداً حتى أحسوا بأن ذلك الواقع أقوى من أى تغيير - ونقصد طبعاً واقعهم هم الذى من خلاله يتضح الواقع العام . فعم كامل وابنه سعيد وابنته محاسن يستغرقون في مأساة الماضي التي تجثم على صدورهم ، ويظل الماضي يشدهم حتى لا يصبح هناك مجال لعودتهم إلى الحاضر بمجال . وسعيد ومحاسن قد عاشا مشكلة الماضي من خلال المأساة التي يعيش فيها أبوهما عم كامل الذى فضل أن يكون شهيداً في سبيل أن تظل سمعة زوجته نظيفة ومن ثم لا يتعرض أولاده في المستقبل لما يهين كبرياءهم . فقد انتحرت زوجته شهيرة دون سبب واضح وتركت من الأدلة المادية ما يؤكد انتحارها ، ورغم ذلك فلا يبرزها عم كامل خوفاً من أن تلوک الألسن سيرة زوجته بالسوء ومن ثم لا تخدش كبرياء أبنائه . . فكانت النتيجة أنه أضربهم من حيث أراد خدمتهم . فالذى حدث أن الرأى العام كله أدانه ودمغه بالإجرام برغم أن القضاء برآه لعدم كفاية الأدلة ، وظلت إدانة الرأى العام له تطارده حتى أغلق مكتب المحاماة الذى كان يديره بحسن كفاية ، وتوقع على نفسه . ومع أنه حاول تغيير هذا الواقع المرتبصير الرأى العام بالحقيقة فإن محاولاته تؤتى نتيجة عكسية على طول الخط فاضطر إلى الإمعان في التوقع حتى اختفت ذاته الحقيقية تماماً داخل السور الذى طوقته به نظرة الرأى

العام له من ناحية ، ونظرة أولاده من ناحية أخرى . وكان بإمكانه أن يضرب بنظرة الرأى العام عرض الأفق خاصة أنه انزل ولم يعد يحتك به احتكاكاً مباشراً . ولكن نظرة الإدانة في عيون أولاده - جعلته يعانى من صراع أليم . وأصبح - كالفرس شهاب المقيّد خلف سور الإسطبل يفرى أحمقه في محاولة قفز السور - يعانى من كتمان الحقيقة ويود لو يحطم السور الذى طوق نفسه به . . ليتحرر - على الأقل - من الذنب في نظر أولاده . ولكنه مع الأسف لا يستطيع أن يغير من الموقف شيئاً . فسيّد وشقيقته محاسن قد أصابها نوع من الانفصام العاطفى والنفسى عبرت عنه زاكية - كما عبرت عن بعض الشخصيات الأخرى - بانفصام شخصيتها وارتدادها إلى الطفولة البريئة .

أصبحت محاسن تتأرجح بين الارتداد إلى براءة الطفولة وبين استواء شخصيتها كصبية على وشك الزواج . وأصبحت - بالتالى - كعوامات الكوبرى كما يراها أعضاء اللجنة . . « فسدانة ومش فسدانة » . . أصيبت بانطوائية غريبة أبعدها عن الواقع كثيراً ، تماماً مثلما أصيب أخوها سعيد الذى انحرف عن الطريق السوى وراح يبحث عن ذاته في الارتداد إلى الماضى في حين كان الأولى به أن يبحث عنها في الحاضر والمستقبل . أما عم كامل فقد استطاع في نهاية الصراع أن يقفز السور . . أن يعترف لها بالحقيقة بعد أن رآهما على شفا الهاوية . ولكنه بعد اعترافه يصبح كالفرس شهاب كذلك ، والذى استطاع أن يقفز السور فأطلق السايكس الرصاص عليه فقتله . إن الفرس شهاب الذى كان يعبر بصهيله عن رغبة أبطال المسرحية كلهم في قفز الأسوار ومن ثم تحررهم وانطلاقهم . . يعبر خير تعبير عن هزيمة عم كامل بتخبطه السور النفسى واعترافه بالحقيقة . هذا الاعتراف الذى لم يحل المشكلة بعد أن زادها تعقيداً . . إذ مادامت أم أولاده قد انتحرت - هكذا فكر ولدها - فليس من المعقول أن تكون انتحرت من تلقاء نفسها ، بل لابد أن يكون كامل هو السبب الحقيقى خلف انتحارها على أية صورة من الصور . وبهذا تتلاشى شخصية عم كامل وتصبح هى والعدم سواء . . كما تتلاشى شخصيتها سعيد ومحاسن .

وعم كامل الذى ضعف أمام الواقع وأمام الرأى العام ، ظن أن موقفه هذا يمكن أن ينسحب على ابن أخيه « فريد » ، ولكنه لم يكن يدرك أن ثمة فرقاً بين نظرة الجيلين للالتزام ، وأن ثمة فرقاً كذلك بين التهمتين . وفريد مهندس مجتهد ذو أفكار تقدمية ، يريد أن يحقق لبلده بناء كوبرى يوصلهم إلى البر الثانى . والكوبرى هو أى معبر إلى عالم أفضل ملئ بالورود .

والرياحين تظلل سماءه صفاء الحقيقة . . وبذلك يصبح البر الثاني هو بر الأمان حقيقة ، وبالتالي يصبح حلم شخصيات المسرحية - خاصة كريمة - بالوصول إليه حلمًا ذا بال . فهو ليس حلمهم فقط ولكنه حلم البلدة كلها . ولعل حلم الوصول إلى البر الثاني يكشف لنا عن موقف سياسى خطير كانت تفقه حكومة ذاك العهد من البلد . وليس هذا وعيهم السياسى - تقف في وجه مصلحة نفسها أخيراً . المهم أن البلد في حالة من الاضطراب وفقدان الذات تُهيئ له حلمًا بالوصول إلى شاطئ الأمان هناك في حصن البر الثانى . وكلفت حكومة ذلك العهد المهندس شريف سامى ببناء الكوبرى . ولكن شريف سامى كما جاء على لسان أحد أعضاء اللجنة ابن شرعى لذلك العصر الفوضوى الفاسد ، فكان أن طوح بضميره في أعماق البحر الذى جاء يرسى فيه دعائم الكوبرى ، وأقام عوامات فاسدة بناها من الطين بدلا من أن يبنها بالسلح والخرسانة . لذلك حينما كلف المهندس فريد بتكملة بناء الكوبرى فوجئ بأن الأساس غير سليم ، وأن هذه العوامات ماهى إلا كمين تُصب للإيقاع بكل الأهالى وإغراقهم في البحر . وموقف شريف سامى كموقف فريد ليس مجرد موقف مهندس تجاه الآخر أو تجاه الحكومة والرأى العام ، بل لايعتبر موقفاً معارياً بمعناه السطحي ، إنه كما هو واضح موقف سياسى بحث يخلع على كل من فريد وشريف صفة الزعيم أو المخطط السياسى ، إذ أننا ببساطة شديدة نتبين مدى ماتومى إليه العوامات من ماضى ثورى ، يمكن أن نطلق عليها اسم « أسس » حياة ثورية جديدة كلف أحدهما بعد الآخر بمهمة تحطيطها وبنائها .

وإذا سلمنا بهذا المعنى فإنه يتضح لنا تبعاً لذلك معنى كبير تتضمنه المسرحية وهو أن الأمة - أى أمة - لكى تكتشف ذاتها تحقق لنفسها الأمن والراحة ، لكى تعبر مرحلة التخلف والفوضى إلى حياة أفضل لابد أن يتوفر لها - أولاً - الوعى بنفسها وعياً سياسياً وبقوتها كذلك من مشرعى حياتها . ولكى يتوفر لها هذا الوعى لابد أن تحطم الأسوار من حولها - أى أسوار - ثم تتحرر من ربة الماضى بكل عفوته وقناتته ، وتستمد منه طاقة ثورية هائلة تدفعها لتغيير واقعها المرير . ولقد أدرك حامد هذا المعنى ولكنه عاجز عن التعبير عنه . وحامد كاتب يهوى الخلق الفنى مرت عليه فترة نضبت فيها قريحته وعز عليه الوحى والإهام ، ربما لأن الواقع كان كالبركة الآسنة لايمده بماء جديد يتدفق في كيانه طاقات خلق . وكانت ثمة مسرحية بين يديه يريد إنهاءها ولايمده الواقع بنهاية منطقية مناسبة ، لأن « السور عال يعلا والنور عال يقل . . قوللى بقى أنهى المسرحية إزاي » . وكان شقيقه فريد ، برغم انقلاب الرأى العام ضده بفعل

إشاعات الرجعية ، أكثر إدراكاً للموقف منه : « أنا في الأول كانت الدنيا قدامى زى ورقة الدبان ، في كل خطوة الواحد يتحك ، يتعاص ، يتوسخ ، قعدت مدة مش قادر أتخلص من الإحساس ده ، ويعدين بعد قرار المجلس كنت شايف الناس حوالى زى مايكونوا وحوش ، ضرورى أحاربه ، الشر في كل مكان .. قوى .. عنيد .. زى ألسنة النار .. إلخ » . وإذا كان حامد « شايف الناس كلهم مجانين » ، فإن فريد يرى أنهم « مساكين .. ييغرقوا وهم مش حاسين » .. وعشان كدة ضرورى الكوبرى يتبنى ، ويتبنى على أساس ولاحتفرق كلنا .. المية وصلت لغاية هنا .. أنا شايف كل حاجة بوضوح دلوقت .. عمر الدنيا ماكانت أوضح قدام عيني » . وتصمم فريد على بناء الكوبرى الذى ينتج عن وضوح الرؤية أمامه ، يصاحبه ارتفاع الأمل في نفس حامد في العثور على نهاية للمسرحية . ومسرحيته هي مصغر للمسرحية الكبرى التى يشكّلها الواقع الخارجى ، ويصاحبه كذلك أمل كريمة في الوصول إلى البر الثانى ، ولكن متى ؟ هذا ما لا يديه فريد . غير أن نهاية المسرحية تبدو معقدة . غفى رأى فريد أن « اللى عملوا الجور هم تقسهم إلى يهود ، كل واحد يهدم بيديه الحق إلى بناها ، دى الطريقة الوحيدة » . غير أن حامد إذ يبدو متشائماً من هذه النهاية المعقدة غير المؤتوية والتى يرى أنها تزج المسرح ، فإن « فريد » يعود مؤكداً أن « ماحدث حيينى الكوبرى يا كريمة إلا الناس تقسهم ، أهل البلد » وليس بالطبع أهل البلد على وجه الإجماع ولكن نوع خاص من أهل البلد مثل « أنا وائى وحامد ويوسف ، وفيه زينا مائة على الأقل وبكرة المية يبقوا ألف ، والألف يبقوا عشر تلاف ، لغاية ماييجى يوم كل واحد في البلد يقدر يبنى الكوبرى بيديه » . ومن الواضح أن الفريق الذى انتصر على الواقع وتحرر من أسره وآمن بضرورة تغييره قد بدا أكثر تحرراً وانطلاقاً . وأما الفريق الثانى ويمثلهم « سعيد » في نهاية المسرحية - ويمثل كذلك انمحاق ذواتهم ، فإنه لا يريد الاعتراف بإمكانية تغيير الواقع ، بل يسحق الأمل بمخائمه ممثلاً في الوردة التى جاء بها فريد من البر الثانى ، والتى تؤكد بدورها أن البر الثانى ليس خرافة . على أن هذا لا يؤثر في كريمة ، فكريمة تنتمى إلى الفريق الذى تحرر برغم النكسة التى أصابت فريد ، ولذا فهي « شابهاها قدامى . هي . صاحبة ومزهرة . ومنورة .. والبر الثانى أه .. واسع وعريض .. ومنور .. إلخ » . والحق أن المسرحية مليئة بالكثير مما يمكن تحليله والتحدث فيه إلى ما لا نهاية . ولكننا في هذا المجال السريع لن نتعرض لأغلب المعطيات الأخرى التى نراها لا تتصل بموضوعنا .



## إيقاع الفعل :

وإذا كانت مسرحية « رحلة خارج السور » تتخذ من المزج بين الماضي والحاضر ، بين المجاز والحقيقة ، أسلوباً للتعبير عن فلسفة الكاتب في طغيان الماضي على الحاضر بصورة تعرقل الإنسان عن التحرر . فإن مسرحية « خيال الظل » تبلور هذا الأسلوب بصورة أكثر عمقاً وأصاله ونضجاً . وكما قدمنا من أن أبطال رشدى يبدعون البحث عن ذواتهم من اللحظة التي يكون فيها السجن قد أطبق على صدورهم . . تؤكد الآن كذلك أن السجن في خيال الظل هو ظلال الماضي القائمة . والظل طبعاً هو الماضي ، والإنسان يخلف ظله وراءه أى يخلف ماضيه . وخیال الماضي ، أى خيال الظل هنا هو الجدار السميك المظلم الذى يتصبب أمام عینی عادل محمود وكيل النيابة . . يعطينا المؤلف هذه الرؤيا ، ويعطينا كذلك - قياساً على ما قدمنا - حديقة مليئة بالأشجار .

وأود لو يسمح لى الناقد المسرحى الأمريكى الكبير فرنسيس فرجسون باستعارة عنوان مقاله الضافى الذى كتبه عن مأساة أوديب : إيقاع الفعل التراجيدى ، لتركه ينسحب على مسرحية خيال الظل ، صحيح أن هناك اختلافاً فى الإيقاع التراجيدى للفعل بين أوديب وعادل محمود بطل خيال الظل ، وهو أن أوديب حيناً يدين نفسه فى النهاية فإنه يصدر على نفسه الحكم بالقضاء على نفسه فى حين نرى عادل محمود يدين نفسه حقيقة ولكنه يصدر الحكم على نفسه فى النهاية باسترداد نفسه . إنما الصلة بين البطلين أن كليهما يبحث عن الحقيقة من خلال البحث عن ذاته أو تفسير ما غمض من هذه الذات . ولاننسى أن كليهما يضع نفسه - دون إرادة منه - موضع الاهتمام ، وفى نفس الوقت هو المدعى العام والقاضى .

فحينما ذهب عادل محمود وكيل النيابة ليحقق فى قضية مقتل الألنى بك إثر بلاغ جاء للنيابة ( وهذا البلاغ يذكرنا بالنبوءة التى حركت أوديب وحفرته للبحث ) لم يكن فى حقيقة الأمر ذاهباً للتحقيق فى قضية مقتل الألنى بك وإنما كان يحقق فى قضية مقتله هو . وربما تكون شخصية الألنى ليس لها وجود مادى . . ولعلها تكون شخصية عادل محمود نفسه أو تجسداً لصورة مستقبله . فالألنى كما هو واضح فى المسرحية مستشار سابق من أشهر وأعظم رجال القضاء فى حينه ، وكان بارعاً فى العثور على الحقيقة من خلال أى قضية يحقق فيها ، وبالتالي كان مصدر ثقة عظمى فى هذه الناحية . وعادل هو الصورة المصغرة للألنى ، هو ماضيه المزدهر

امتد في الحاضر. ولقد أصيب الألفي بمأساة التعلق بالشباب ، وود لو يتجمد به الزمن عند ذلك الشباب حتى يظل طول عمره مزدهراً . ولما كان الزمن لا يعترف برغبته والأيام تمر سريعة متوالية ، لذا فقد توقف الألفي عن المضى مع الزمن وإن كان سنه يزداد كبراً . وحين أراد التغلب على فعل الزمن في صحته لجأ إلى تعاطي عقاقير طبية تحتفظ له بشبابه . ولم يكتف بهذا بل عمد إلى خداع نفسه وزيف لها شباباً بزواجه من الفتاة الرقيقة البضة « سلوى » التي ظن أنها المرأة الوحيدة التي يمكن أن يرى فيها صورة صباه المنصرم . وإذا كانت هذه المرأة قد خدعته - دون قصد منها طبعاً - وأوهمته بشبابه لفترة فإن العقاقير الطبية لم تقو على إيهامه ، بل كانت سماً سرى في كيانه وهوى به فمات .. قتل نفسه - أو بمعنى أدق - قتل الماضي .

والماضي الذي قتل الألفي بك هو نفسه الجاني في مقتل عادل محمود - قتل الألفي نفسه وكذلك فعل عادل . والموت المادى الذي حل بالألفي هو الصورة المقابلة للموت المعنوى الذي حل بعادل . ولقد وقعت جريمة قتل عادل منذ خمس سنوات تقريباً حينما صدم في « ماضى » زوجته وحيبيته وملهمته « عايدة » التي كانت تمثل صفاء نفسه وضوء وجدانه الذى يهديه إلى اكتشاف الحقيقة في أى جريمة يحققها . منذ اكتشف أن لحيبته ماضياً مشياً أصبحت ظلال ذاك الماضي القائمة تتخايل لنفسه فتظل صفاءها يسود خبيث حجب الضوء عن طريقه إلى كشف الحقيقة . وباحتجاب الحقيقة عن فطنته احتجبت ذاته بل انشقت وضاعت . . ولم يبق له سوى أبحاد الماضي يعيش عليها . فسمعته البنية على أبحاد الماضي هى التى لا تزال تمد حاضره بالثقة في أحكامه التى يصدرها في كل القضايا . . مع أنه هو نفسه يشك كل الشك في ماهية قدرته الحالية على استصدار الأحكام ، بل إنه لا يقتنع بأن ثمة عدلاً يوجد في أى حكم أصدره في قضية من القضايا التى حققها بعد انفصاله عن حبيبته عايدة - أو بالأحرى بعد انفصاله عن ذاته الحقيقية . بدليل أن طلاقات الرصاص لا تزال تدوى في سمعه معبرة عن صراخ أولئك الضحايا الأبرياء الذين ظلمهم .

وبداً عادل محمود يحقق في قضية مقتله من خلال قضية الألفي بك التى تعتبر في نفس الوقت قضيته هو الأصلية . وكان إيقاع الفعل يكشف لنا شيئاً فشيئاً عن الجرم الحقيقي خلف هذه الجريمة الغريبة . وقد يبدو أن « عادل محمود » هو الذى يحرك القضية بأحداثها . ولكن الحق أن الذى كان يحركها فعلاً هو شخصية زوال بكل ماتومى إليه من بعد . فزوال يعنى العفيف أو الخيال الذى يوجد ولا يوجد . إنه موجود بلحمه ودمه ومع ذلك فهو غير موجود ،

لأنه زال وأصبح طيفاً منذ ليلة زفافه . فقد زوجه الألفى بك من « هدية » التى رباها ولا يعرف لها أباً ولا أمّاً بل تبتاها من حيث لا يعرف لها مصدراً ، وكان يحبها حباً كبيراً لذلك فقد أهداها إلى زوال خفير السراية الذى كان بدوره يحبه حباً كبيراً . وزوال ذو أعجاد غابرة فى الأفراح والليالى الملاح ، وفى ليلة دخلته على عروسه هدية اكتشف أنها ليست عذراء ، فأفقدته الصدمة صوته ووعيه وذاته الحقيقية . . ثم زال من عالم الوجود الحسى المعنوى .

وإن شخصية زوال لترتبط فى ذهنى - بحكم وضعه فى المسرحية فقط - بشخصية تريزباس فى مأساة أوديب ولا أدري لِمَ ؟ برغم البعد الشديد بين طبيعة كل من الشخصيتين . وربما لأن شخصية زوال - من الناحية المقابلة - كانت كذلك هى المرأة الحقيقية - ولكن للمهشمة ، كمرآة التى يعلقها على صدره إشارة إلى ذاته المشوهة - التى كشفت لعادل محمود صورة مأساته . ولقد بدأ إيقاع الفعل بتنظيم التقاء عادل فى أثناء التحقيق بشخصية سلوى ، تلك الصبية ذات العود الريان ، والتى إذا قيس بعمر الألفى تعتبر فى سن حفيدته . وكانت سلوى صورة طبق الأصل من حبيبته عائدة ، حتى لقد اختلط الأمر على عادل من تلك اللحظة وصار ماضيه يتداخل فى حاضره ، ويكاد كل منهما يحجب الآخر ويكاد عادل والحقيقة يضيعان بينها .

لكأن عائدة قد بعثت من جديد فى سلوى . وإنه لمن عبقرية الكاتب هنا أن تكون سلوى شبيهة عائدة لكى يحدث بذلك التجانس بين الجانبين فى القضية على مستويها . فعائدة هى الأصل خلف مأساة عادل ، وسلوى هى الصورة خلف مأساة الألفى وكلتاهما موضع الاتهام من عادل . فإذا كانت عائدة - كما هو مترسب فى أعماق عادل - هى قاتلته . . فلا بد أن تكون سلوى تبعاً لذلك هى قاتلة الألفى . هكذا تشبث عادل بهذا المنطق الجزافى ! وبرغم أنه يضع سلوى موضع الاتهام فى اللحظة الحاضرة مثلاً وضع عائدة فى اللحظة الغابرة . . فإنه يحبها كل مرتبطة بلحظتها . وكان لابد أن يحدث ثمة علاقة حب بين عادل وسلوى تتأمل مع تلك التى حدثت بينه وبين عائدة . . لأن عائدة كانت ملهمته فى ماضى حياته المزدهر . . وسلوى هى كذلك ملهمته فى هذه القضية الحالية . ولاتتجاوز الحد إذا أكدنا أن « عادل » بالاختصار استدعى عائدة ليحاكمها فى شخص سلوى فى اللحظة الحاضرة .

على أن القضية تنكشف شيئاً فشيئاً وتزداد وضوحاً بعد أن تفجرت فى زوال . فزوال الذى أفقده الماضى شخصيته بصورة لم يعد من الممكن فى ظلها أن تعود من جديد . . تستيقظ فى

أعماه الرغبة في خنق المأساة . ذلك أن الماضي ، أو المأساة ، تجسد له في صورة مادية لحماً ودماً ، حيث لبست هدية ملابس الزفاف وعادت عروساً كليله الدخلة بهدف أن تذكره بنفسها . فكانت النتيجة أنها جسدت له المأساة . فخفقها وأعلن ذلك بمنتهى الفرح ، كأنه استراح من عبء ثقل . وموقف زوال هنا يذكرني بموقف عم كامل في رحلة خارج السور حينما تخفف من سره ومات موتاً معنوياً . كذلك زوال . أزاح شبح العار عن نفسه ثم فقد النطق إلى الأبد . وفي هذه اللحظة التي كان يفقد فيها النطق كان يدوي في سمعي صهيل الفرس شهاب الذي قفز السور وتلقى الرصاص فمات على الفور .

ومنذ تلك اللحظة بدأت عناصر كثيرة مكونة من الشخصيات التي تعيش في الحاضر بكل كيانها كحسب وزوجته والدكتور منصور بالاشتراك مع لونا التي تعيش في الماضي بكل كيانها أيضاً . أقول بدأت كل هذه العناصر تتضافر لتلقي على القضية كثيراً من الضوء . وتجيش الحقيقة أخيراً ، مضافاً إليها كل الملابسات السابقة التي أسهمت في توضيحها ، في تقرير الطبيب الشرعي الذي قرر أن الألني فعلاً هو الجاني الحقيقي على نفسه - أي أن « عادل » بالتالي هو الجاني الحقيقي على نفسه ، وأن دواءه الوحيد هو التخلص من ريقه الماضي . وكان وعيه بذلك رهنأ ببراءة سلوى من دم الألني . وبراءة سلوى من دم الألني يعني بالضرورة الموضوعية براءة عايدة من دم عادل . وقد ظهرت براءة سلوى فعلاً . إذن فعائدة بالتالي بريئة . إذن لاضير عليه في أن يعود لصفاته القديم . . في شخص سلوى وهذا ما قد حدث .

### تحقيق الذات . . بمعنى استردادها :

وتراجيديا البحث عن الذات في مسرح الدكتور رشدي تكشف عن الكثير من مآسى النفس الإنسانية . وعن الكثير من الدروب والمناجات التي تحفل بها هذه النفس . والإنسان خلال رحلته الدنيوية القصيرة ليس إلا موظفاً لتحقيق ذاته في أغلب الأحيان . وبالنسبة لهذا الموضوع الهام نرى المؤلف يرينا شخصيات أعماها واقعها عن الوعي بنفسها أو بواقعها أو بإمكانياتها أو قدرتها . فباعوا أنفسهم لقوى مادية أو ميتافيزيقية لها دخل كبير في حياتهم . وإذا بحثنا في كل مسرحيات المؤلف لوجدنا شخصية هنا وأخرى هناك باعت نفسها لشيء ما . وفي فلسفة المؤلف من بيع نفسه لاستطيع استردادها بحال . وبتطبيق هذه النظرية ، تبين أن « رمزي » مثلاً قد باع نفسه للفراشة أو للقيم البروجوازية ، باع نفسه للنقيض . فظل طول

عمره يعمل جاهداً على استرداد نفسه ومع ذلك لم يفلح في استردادها . وعلى هذا يمكننا أن نسحب نفس المعنى تقريباً على أغلب الشخصيات التي حفلت بها مسرحيات الكاتب وهي فاقدة لدوائها والتي عجزت في النهاية عن تحقيق تلكم الذات أو استردادها . . إن بعضهم قد باعها فعلاً لقوى مختلفة من مستوى لآخر .

وللذكور رشدى وجهة نظر خاصة ربما تبدو من خلال كل أعماله ، وهي أن تحقيق الذات يرتبط في كثير من الأحيان ببيع النفس . فأنت قد لاتشعر بفقدان ذاتك فقداناً حقيقياً إلا إذ بيعت نفسك . وبيع النفس دائماً تختلف أسبابه وملابساته من شخصية إلى أخرى ، وكذا من بيئة إلى بيئة ، وإن كان هناك خيط خفى رفيع يربط كل تلك الشخصيات برابط وثيق . فتحزن نرى مثلاً أن خيال الظل الذى حجب عن عادل محمود حقيقته يتصل من قريب أو بعيد بطيف الخيال الذى حجب عن سعيد الشاعر في « اتفرج ياسلام » صفاءه : « يارب ليه أعطيتنى الحب والجمال . . وحجبت عني بطيف الخيال » ، وصفاءه يتمثل في جاريته وفاء : « وفاء جاريتي . . حبيبي . . الى ماعرفهاش ماعرفش الحب » وقد اشتراها من بحار يوناني بألف دينار . ويرغم أنها لم تكن لليوناني - لسبب بسيط وهو أنها مع اليوناني لم تكن قد تعلمت الغناء بعد ، وأن « سعيد » هو الذى علمها كيف تتغنى بحبه ، حيث أعطها الحرية . . غير أن ماضيها مع اليوناني يلاحق صفاءه مع أنها « إيه نصييك من اسمك . . قالت كله . . وفاء . . وفاء لمن ؟ . . لكن أنا الى علمتها تغنى . . عمرها ماغنت له . . نسجها إيه البابة الجديدة ؟ » .

ومن هذه القضية الذاتية الخاصة يتقل سعيد إلى القضية العامة ( وهذه كما قدمنا إحدى أساليب المؤلف : الكشف عن العام من خلال الخاص ) وهي قضية البحث عن الحقيقة العامة من خلال محاولة البحث عن الذات الخاصة . وسعيد شاعر يؤلف البابات التي يلعبها خيال الظل ، ويستلهم صراعاته الداخلية وموضوعات وقضايا سياسية يضمونها باباته . أو قل إنه يربط بين صراعه - دون إرادة منه طبعاً - وبين الصراع القائم على مستوى الواقع الفنى للمسرحية وبين السلطان . وهو ينطلق من صراعه حول : « أيعها ؟ وده معقول ؟ وما أيعهاش ليه ؟ مش جاريتي ؟ إزاي أحب جارية اشتريتها بفلوس من اليوناني ساعات لما تبص لى بعينا المليانة أشوف نفس العينين بتبص فى عينيه ونفس الايديين بتلمس إيديه ونفس ال . . الطف يارب . . الجوقة . . الجوقة . . أبو خاطر » . وليس هذا فحسب بل إننا نراه بطريقة أو بأخرى

يربط بين وفاء كوفاء له وبين « وفاء » الشعب لنفسه ، لقضيته : قضية العثور على الحقيقة في مجتمع تتعطل فيه العدالة من خلال تحقيق ذاته كشعب . والسلطان سليمان أغا يحب الدراويش والمجاهدين ولذا فقد أقام بعض الناس من أنفسهم مجاذيب إرضاءً لترضته ، وإذا يتحركون في موكب الدروشة إلى قصر السلطان يشيعهم سعيد محدثاً نفسه : « آه ياوفاء . . يشدنى إليكى حب عظيم . . ويفصلنى عنك حزن أليم . . رحمتك يارحيم . . الجوقة يا عبد العال » . وسعيد حيناً يقدم الناس في باباته فإنه يظهرهم لنا ملتصقين بصفتهم التي يراها المؤلف دائماً ، وهى عدم وعيهم السياسى - بأنفسهم وبقضيته - الذى ينمى في أعماقهم حكمة : « اللى يتجوز أمتا نقول له يا أبا » . فهو يظهر لنا الشعب تارة في صف خالد بن النعمان حيث اصطفاه السلطان وعينه شاهبندر التجار وتارة أخرى في صف رضوان حيث أحله السلطان مكان خالد بن النعمان .

ويتصدر أحد طرفى الصراع في أعماق سعيد فيبيع وفاء للمراى « أبو المعاطى » الذى ينوى استغلال صوتها استغلالاً مادياً . وأبو المعاطى في سبيل المكاسب المادية الحقيرة يغرى أخاه « سيد » بأن يتلقب السلطان فيصنع من نفسه مجذوباً لكى يمنحه السلطان مرتباً . وحيناً يبدأ سيد العيظ في هذه اللعبة يتقلب الأمر ويسجنه أخوه في حجرة مظلمة ويصنع منه شيئاً ذا ضريح يزوره الناس ويتكلمون به ويقدمون له النذور جزاء تنبؤات يومهم بها أبو المعاطى . وفى هذا السجن يعانى سيد الأمرين ويتوق إلى نسمة هواء ويصبح كالفرس شهاب سجين أسوار ، يصهل ويفرى أعماقه محاولاً القفز إلى دنيا الحرية ، معبراً بذلك عن ضياع سعيد وبخسة الدائب عن وفائه في شخصيات كثيرة يلتقى بها ويشترىها . وكالفرس شهاب أيضاً حيناً يخرج سيد من السجن في النهاية يخرج معطماً فاقداً لذاته التى باعها لولاء السلطان بالراتب الشهرى الحقيقى ، ويكشف أنه كان حماراً كبيراً ، ويظل وعيه الباطن يردد على لسانه كلمة ( أنا حار ) طوال بقية المسرحية . وسيد شخصية من نفس الحامة الدرامية التى صنعت منها شخصية زوال وشخصية عم كامل .

وفى قصة خالد بن النعمان التى يعبر بها الشاعر سعيد عن القضية العامة ، نلمح وجهة نظر المؤلف في « الاتهام » بوجه عام . نعم كامل في رحلة خارج السور لم يستطع الفكاك من الاتهامات التى وجهها إليه الراى العام ، وكان ذلك من دوافع بأسه ومن ثم تقوقعه داخل مأساته حيث اقتنع بنظرية أنه مادام الناس قد اتهموك فلا مجال لتبرئتك . . تلك التى كان يريد



## المضمون الاجتماعي لمسرح يوسف إدريس

في الوقت الذي اعتلى فيه نعمان عاشور خشبة المسرح المصري بأولى تجاربه ، وبالثاني اعتلت قضية « الناس اللي تحت » مسرح الحياة ومسرح الفن في آن معاً . . كان يوسف إدريس يقطع الطريق بحثاً عن « شخصية » القصة المصرية الحديثة ، القصيرة . ولا يمارى أحد في أن جهوده قد حققت في حياتنا الأدبية سبقين عظيمين وعلى غاية من الأهمية : أولها أنه توصل فعلاً وبما لا يدع مجالاً للمناقشة ، إلى « اللهجة » المصرية الصحيحة في سياق الحدث القصصى . حتى لتوقن وأنت تطالع الأحداث أن كاتبها ليس إلا مصرياً أصيلاً ولا يمكن أن يكون غير ذلك بتاتاً وثانيها أنه - فضلاً عن أرض الشرقاوى - أول فلاح عرض وشرح ووضع يده على الداء في مكينة علة الفلاح المصري الأصل .

ولكنه بعد أن يكشف نفسه في القصة القصيرة يكشف بطريقة أو بأخرى ميله نحو المسرح . والحق أننا لو تمعنا في أدب يوسف إدريس القصصى ، فلا شك سنكتشف أن به ظلاً مسرحياً واضحاً وإن كانت القصة عنده لا يمكن أن تكون سوى قصة . ويتبدى ذلك واضحاً في حواراته بوجه خاص . إننا كثيراً ما نراه حواراً مسرحياً في إهاب طابع قصصى ، أو قل إن الحوار عنده يأخذ في جانب من جوانبه طابعاً مسرحياً . . بمعنى أنه في بعض الأحيان لا يمكن ترجمته إلى سرد قصصى ، فضلاً عن قيامه بوظائف أخرى ، منها رسم الشخصية ، وإعطاء الجو والبيئة . وكذلك الشخصيات في أدب يوسف إدريس القصصى ، كثيراً ما تنجى مرسومة ومبينة بناء درامياً . . بمعنى أننا نعرف عليها من خلال احتكاكها بالآخرين أو بالمواقف الحديثة أو باصطدامها بقوى مادية تولد فيها تياراً فكرياً وما إلى ذلك من وسائل التعبير التي تنتمى إلى المسرح انتماءً شريعياً .

ولعل الأكثر من ذلك أن قصصه بوجه عام تخفل بالحركة الدينامية والمشاهد المكتملة المحبوكة حبكة درامية مسرحية ، كما في قصة « جمهورية فرحات » مثلاً أو « قصة حب » أو



قصة « حادثة شرف » وقصة « الحرام » على وجه أخص وقصة « طبلية من السماء » وقصة « شيخوخة بدون جنون » وقصة « أ - الأحرار » وقصة « الوجه الآخر » وقصة « أبو الهول » وعديد من القصص الأخرى . لاشك أننا نحس أن المؤلف في كل من هذه القصص يضع شخصياته في موقف معين ثم يعطينا قصة حافلة بكل الإمكانيات الدرامية من خلال هذا الموقف . ولا أعتقد أن أحداً ينكر أن هذا الأسلوب أقرب إلى المسرح . وقد يبدو من الواضح أنني أنهم قصص المؤلف بالنقص القصصى ولكنى على العكس من ذلك أؤكد أنه لولا أن في أعماق المؤلف موهبة قصصية طافحة تستطيع أن تصبغ كل رؤاه بصبغة قصصية ، لجاءت أغلب قصصه مسرحيات من ذوات الفصل الواحد . . إن الموقف القصصى ، أو اللحظة ، في قصص يوسف إدريس غالباً ما يكون موقفاً مسرحياً بطبعه . وإذا يحس المؤلف بحسه المسرحي هذا ، نراه ينطلق إلى المسرح ، ويكون انطلاقه من داخل قصة قصيرة كتبها بعنوان « جمهورية فرحات » وكان الجانب المسرحي فيها يطغى على الجانب القصصى ، لدرجة أنه لم يبدل مجهداً كبيراً عند تحويله لها من قصة إلى مسرحية . . ويصاحب هذه التجربة تجربة أخرى ليست أقل من زميلتها عمقاً أو نجاحاً تلك هي مسرحية « ملك القطن » التي قدمت مع « جمهورية فرحات » في برنامج واحد . ولابد أن المؤلف كان ينوى كتابتها قصة قصيرة فتعمرت عليه وصعدت من تلقاء نفسها إلى خشبة المسرح . وكان الواضح من هاتين التجربتين أن المؤلف يدخل المسرح لامنجدباً بسحر أضوائه بل كان كمن يسحب عائلته خلفه من بين سطور الصفحات ليجعل منها « سامرا » يعرض فيه قضيتهم الأزلية على مستوى الاجتماع العام . ولأول مرة على المسرح المصرى المعاصر نرانا نجلس باحترام أمام شخصية الفلاح المصرى ملك القطن .

وترجع أهمية هذه المسرحية إلى أنها أول عمل مسرحى يقدم شخصية الفلاح المصرى على حقيقتها دون تزييف . وفى تقديرى أنها - على المسرح - أكسبت الفلاح احتراماً فها نحن لانرى - كما جرت العادة لدى الرمحافى ويوسف وهبى - نموذجاً « كاريكاتيرياً » للفلاح المصرى بالغ السذاجة والتفاهة يصطدم بالقاهرة - لم تكن شخصية الفلاح المصرى قبل « ملك القطن » إلا نموذجاً للسخرية والإضحاك . . كما لو كان هذا الفلاح لم يخلق - فى نظرهم - إلا لبعث الإضحاك فى قلوب هؤلاء الدافعين أغلى القروش ليجلسوا فى هذا المكان ويضحكوا ، وليكن الفلاح حيواناً غريب التكوين يتفرجون عليه ويهزءون به . ولعل هذا مما

يؤكد قولنا في مقام سابق من أن هذه الثورة المسرحية التي قيل إنها كانت على يدى الرينافى ويوسف وهى لم تكن في حقيقة أمرها ثورة مسرحية اجتماعية واعية ، وإنما كانت ثورة « برجوازية » تساندها جنهات السادة ذوى القدرة المادية ، وهى تقوم على بقاء هذه الطبقة المترفة ، بل وظيفتها الأساسية - وإن شئنا قلنا الحقيقة - إمتاع هؤلاء بأى شكل وعلى أى وضع كان . ولكى تستمر هذه الطبقة فى مؤازرتها لهذه النهضة المسرحية الكاذبة ، فلا مانع من أن يعطيهم المسرح بحقوقهم « فرجة » تبعث فيهم إحساساً بالنفوق عن طريق عرضها لصور الكفاح على صدور الكادحين (مع تشويهها عمداً) وضيق الوعى عند الفلاحين ، بهدف التنديد بهم مثلاً أو التشهير ، ابتداء من عمدة كفر البلاص إلى الرجل المنحوس فى مجالات البحث عن عمل . . إلخ .

من هنا كانت مسرحية « ملك القطن » تمثل فترة انتقال ثورية حقيقية فى مجال الموضوع المسرحى ، كالتى تحققت بالنسبة « للناس الى تحت » . . حقاً إن هاتين المسرحيتين يمثلان بداية ثورة فكرية اجتماعية على المسرح المصرى . فإلى جانب « المضمون الاجتماعى » والفكرى الذى يصعد إلى خشبة المسرح لأول مرة ، نرى أن المسرح كنمط فنى يتخذ شكله الأصيل ، والأكثر من ذلك يتمى إلى مدارس معنية . و « ملك القطن » تقدم إلينا - كما قدمنا - الشخصية الأصيل للفلح المصرى الصميم ، ونعنى بها شخصية « قحماوى » المرسومة بدقة وعناية . وتقدم إلينا كذلك قضيته الأزلية هذا الإقطاع . وهذه المسرحية ليست إلا امتداداً لما بدأه يوسف إدريس فى قصصه مع أبطاله الفلاحين على وجه أخص . ونستطيع ببساطة شديدة أن نضع أيدينا على وجهة نظر معينة للكاتب يتناول بعض القضايا الفنية من خلالها . وإذا دققنا النظر استطعنا أن نعرف أن وجهة النظر هذه تشكل فى حد ذاتها فلسفة خاصة بالكاتب تجاه فكرة الملكية الفردية وعلاقتها بالأفراد وكثيراً ما نرى بعض أبطاله تسيطر عليهم الرغبة فى الاستحواذ أو السيطرة أو حب السلطة .

#### العطاء والسلب :

و « سبابطى » فى « ملك القطن » يملك الأرض و « قحماوى » يزرعها ، ولا يملك إلا الجهد الذى يسفحه من عمره فى سبيل محصول يستحوذ عليه سبابطى فى نهاية كل عام . وربما تكون هذه المسرحية عملاً تقليدياً يتناول كذلك موضوعاً تقليدياً هو إعطاء صورة حية لهم

الإقطاع واستبداده بصغار الزارعين . ولكن هذا لا يلقى أن بالمرحبة ملامح القضية التي تشغل تفكير المؤلف وهي كيف أن الإنسان يبرر لنفسه سلب ملكيات الآخرين . و « سنباطى » فى كل عام يزيف حساباً يعود بالخسران على قحاوى ويحرمه ثمرة مجهوده . . وهو فى ذلك إنما يندع نفسه بأنه يحصل على حقه ، وأن « قحاوى » هذا لا يستحق أكثر من هذه القروش القليلة التى ستبقى فى النهاية بعد الحساب . بل إن « قحاوى » لا يثير فيه أية عاطفة ، والشئ الوحيد المهم فى نظر « سنباطى » هو أن يبيى لنفسه ولأولاده كل أمنياتهم ، وهم فى نظره دائماً أبداً محتاجون لكذا وكيت - دون تقدير أو نظر لنفس الأمانة التى دفعت « قحاوى » إلى المثابرة فى رى الأرض وخدمتها من أجل محصول طيب والتى دفعت « سنباطى » إلى سلبه هذه الأمانة .

وفى تقديرى أن ثمة علاقة فكرية بين المؤلف وبين موضوع « الملكية الفردية » التى يسببها بتقاتل البشر . وهذه العلاقة تورقه وتجعله يتصور عالماً تسوده الطمأنينة وتتلاشى فيه الرغبات الدنيا بكل حضاراتها وشروها . وهو يرى أن للأمانة سلطاناً كبيراً يمكن أن تتحقق عن طريقه المدينة الفاضلة . وفكرة الأمانة فى حد ذاتها تتصل اتصالاً وجدانياً بشعبنا ، وله فى الدعوة إليها باع طويل ، وفى فلكلوره عديد من الثفانين مغزاها الدعوة إلى الأمانة والحض عليها . والمؤلف يضع يده على هذا الجانب من فولكلورنا ثم يتخذ منه معبراً إلى عالم فى ممتاز . فى هذا العمل يقدم إلينا حلمه بالمدينة الفاضلة ، على لسان الصول « فرحات » فى مسرحيته القصيرة « جمهورية فرحات » التى برغم قصرها تعتبر من أمتع مآظهر على خشبة المسرح المصرى آن ذاك . على أننا نرى شخصيته إنسانية منفردة قريبة إلى نفوسنا هى شخصية الصول « فرحات » الذى علم بالمدينة الفاضلة عن طريق الأمانة التى هى بدورها كتر لا يفتنى . الأمانة هى الأساس الأخلاقى الوحيد الذى يبنى عليه الصول فرحات جمهوريته ، فهى لو توفرت بين الناس لانعدم من الحياة أغلب الشرور . وهى فى حد ذاتها كتر ، يغنيك عن أى « ملكية » مادية أخرى ، لأنك مادامت « تلك » الأمانة فى داخلك فأنت بالضرورة إنسان غنى ، ومادمت غنياً فلن تسول لك نفسك الدخول فى حروب وحشية مع بنى عشيرتك . ولأن ذلك الرجل العاطل بطل حلم فرحات « يملك » الأمانة لذا فهو قد امتلك تبعاً لذلك كتر لا يفتنى . والكتر هنا على مستويين ، معنوى ومادى . أما المعنوى فهو الثراء الإنسانى العاطفى الذى يتمتع به ذلك العاطل برغم أنه عاطل . وأما المادى فهو ذلك القمص الماسى البالغ ثمنه « بالميت » ثمانون ألف جنيه ،

والذى ضاع من سائح هندى . ويتغلب الثراء المعنوى فى داخله على رغبته فى الثراء المادى ، فتغنيه أمانته عن الطمع فى حقوق الآخرين ، وبالتالي فهو لا يفكر فى سلب « ملكية » السائح الهندى وإنما يسعى إليه ويردها له . وتشاء روعة الفكر الفولكلورى وطرافته فى وجدان فرحات ، أن يزدهر الثراء المعنوى ويؤتى ثماره أيضاً ، وحلالا . فالسائح لما ردّ إليه فسه الماسى أراد أن يكافئ العاطل بحفنة من ذهب ، ولكن العاطل غنى ، وليس ذا نفس خربة تعربد فى داخلها الرغبة فى الاستحواذ . . ولذلك فهو يأبى قبول حفنة الذهب لأنه أغنى من أن يقبل للأمانة ثمناً ، وتكون هذه اللقطة الكريمة من دواعى تعميق الصلة الإنسانية بين الرجل العاطل وبين السائح الهندى ، فيشتري هذا الأخير ورقة يانصيب يجعلها من نصيب المصرى . وبطبيعة الحال تكسب هذه الورقة مليون جنيه قيمة « البرعو » ، فإذا فعل بها هذا الأمين الذى أفرخت معنوياته خيراً وأفرأ ؟ . إنه لا يقع فرسة لزهو الملكية الفردية أو لسلطتها فهو كما نعرف غنى . بل إن الشعور الفردى لديه يتلاشى تماماً ويصبح هو نفسه ذاتياً فى الجماعة . فزاه يستغل هذه الثروة الطائلة فى التجارة . ومن هنا ينطلق رأس المال المادى بمصاحبة رأس المال المعنوى جنباً إلى جنب فيتجانأ بهر النتائج ، إذ يبلغ الرجل من الثروة المادية حداً لا يقاس به قارون . . فيطهر البحار ويملؤها بالأعلام الحضراء والسفن الحبلى بالنعم ، ويبعث فى الصحراء عمراناً وحضارة وإنتاجاً ، ويعتضى بالقوة البشرية وبالأيدى العاملة فيببى لها حياة حافلة ، ويجعل مصر أغنى بلاد العالم قاطبة ، بمزارعها النموذجية وخدماتها الجليلة وحالة عمالها الرائعة . وبعد إحرازه كل هذه الأبحاد العظيمة . . يتنازل عن كل أمواله وممتلكاته للناس ، للشعب .

وحلم الصول فرحات تقابله الرغبة فى تحقيق نفس الحلم عن طريق العمل والكفاح من أجل التحرر السياسى ومن أجل غد أخضر ، متمثلة فى شخصية « محمد أفندى » الشاب السياسى المعتقل الذى يحكى له الصول فرحات حلمه . الحلم هنا تقابله الرغبة الفعلية الإيجابية فى العمل على تحقيقه ، ولكن ثمة حاجزاً بين الحلم والعمل يفصل بينهما ويمنعها من الاندماج والتفاعل ومن ثم تحقيق الحلم عن طريق العمل والكفاح المدفوعين برغبة صادقة . وحلم الصول فرحات هذا يعتبر طبيعياً بالنسبة للمناخ الذى نبت فيه وترعرعت صوره . فالصول فرحات فى قسم البوليس يعتبر مصباً لإفرازات الحياة ، أو بمعنى أكثر موضوعية هو عين الكاميرا التى من خلالها تتجسم كل يوم صور شتى لشقاوات الحياة ومشاكلها الأزلية . . وكلها لاتتعدى التشرذ والدعارة والسرقة والحقاقت... إلخ. هذه الصورة التى تجمعها جميعاً وحدة سببية واحدة

خلقتها « مشكلة » الحياة . وحتى هذا الشاب السيامي المعتقل لم يجمعه بهؤلاء وأولئك إلا النضال في سبيل انبساط الحياة . وكم لهذه الحياة الشقية في الواقع من صفحات ومذكرات لا تنتهى ، يتصفحها ويحررها الصول فرحات ، ويتشرب معها عذابات الحياة . . فيحلم بمدينة فاضلة ، ويردد حلمه ، وعلى من ؟ على هذا الذى جىء به إلى هذا المكان عقاباً له على انتهاه الوجداني إلى حلم فرحات الوردى . وربما كان هذا هو السبب الحقيقى الذى حال - بحكم اختلال نظام المجتمع - بين استمرار اللقاء الفكرى والوجداني ما بين فرحات ومحمد أفندى - فإن فرحات ما يكاد يعلم أن هذا الشاب « منهم » ، أى من المعتقلين السياسيين حتى يتخذ على الفور قناعة الصارم ويدخل في إهابه البوليس الذى يفرض عليه عدم الارتباط بمن هم من طينة هذا الشاب ، ثم يمارس سلطته البوليسية . وكأن من واجبات عمله ألا تكون ثمة صلة بينه وبين أى من المعتادين إليه ، فهم جميعاً في نظره خارجون على القانون !

وقانون الحياة الذى يسود عالم يوسف إدريس المسرحى ، هو قانون الملكية الفردية ، قانون الرغبة في الاستحواذ والسيطرة وحب السلطة . وهو قانون شخصى يحث يقوم الفرد نفسه بوضع مواده بما يتفق ورغباته ثم يطالب الآخرين بالتزامه . وقانون « الحاج نصار » في مسرحية « اللحظة الحرجة » قانون غريب وذو منطق أغرب . إنه مبنى على نفس الرغبة في السيطرة وحب الامتلاك التى تدفع بدورها إلى « الخوف » من ضياع ما في حوزته . ولهذا الرغبة في الاستحواذ وجه آخر يمثل « سعد » وهى بدورها تدفع به إلى الخوف من الخوف في أثناء عملية تحقيق هذه الرغبة عملياً حيناً تجاهه اللحظة الحرجة .

\* \* \*

وإذا كان « الخوف » هو موضوع « اللحظة الحرجة » البارز فلعل الموضوع الأساسى لها هو ما خلف هذا الخوف ، الذى يعتبر في حد ذاته موضوعاً درامياً من الطراز الأول ، غير أنه محفوف بالمخاطر لفرط دقته . على أية حال فإن أسرة المسرحية أسرة من الطبقة المتوسطة الكادحة التى شقيت في صنع حياتها . ولأنها شقيت كل هذا الشقاء من أجل النتيجة التى وصلت إليها ، لذا فإن نزعة الملكية الفردية تسيطر عليهم متمثلة بصورة فاقعة في عائلهم الحاج نصار . وهذه النزعة تبلور معنى أعمق من معناها السطحي بكثير ، حيث تمتد إلى ما بعد حدود « الامتلاك » الفردى ، سواء أكان مادياً أو معنوياً أو ما إلى ذلك - حيث تقوم قضية من أهم القضايا الإنسانية هي قضية : أن تكون الملكية الخاصة جزء لا يتجزأ من الملكية العامة ،

وكيف أن كليتهما مرتبطة بالأخرى ارتباطاً وثيقاً لا ينفصم . فأنت قد تتمتع بمجازة ثروة ما ويكون لك الحق في التصرف فيها تصرف ذوى الأملاك في أملاكهم وذوى الحقوق في حقوقهم . . ولكنك في لحظة معينة تفاجأ بأن ثروتك هذه قد خرجت عن حدودك الخاصة ولم تعد ملكاً لك وحدك بل هي ملك للآخرين أيضاً . وهذه لاشك « لحظة حرجة » إذ هي توقع الإنسان في صراع بينه وبين منطقته الذاتى الخاص الذى كونه خلال سنوات شقائه في تكوين ثروته تلك والذى أصبح من خلاله يرى حقائق الحياة والأشياء ، وكذلك علاقاته بالآخرين وعلاقات الآخرين به . هي لحظة حرجة حقاً وذات أهمية اجتماعية كبرى . . ذلك أنها لحظة تقرير مصير على المستويين : الفردى والاجتماعى . تقرير مصيرك كفرد هو في ذات اللحظة تقرير لمصير الجماعة داخل الوطن ، كما أن تقرير مصير الوطن هو بلاشك تقرير لمصيرك كفرد . وهذا المصير المزدوج يتوقف تقريره في المقام الأول على مدى ماوقع إليه الفرد - فيما بينه وبين ذاته - من تقرير لمصير نفسه أولاً مرتبطاً في ذلك بالمصير العام بل من خلاله . غير أن الفرد قد يفصل عن الجماعة انفصالاً وجدانياً شاسعاً حتى ليتصور ، شيئاً فشيئاً ، أن تقرير مصيره يعنى هذا الابتعاد تماماً عن العالم الخارجى له والانسلاخ من كل ما يربط مصيره بمصير الآخرين . ولعل العامل المباشر خلف مثل هذه الحالة يكون بتدخل نزعة الملكية الفردية المتأصلة في بعض النفوس ، والى تبعث فيهم روح الحرص والاحتضان والتكتم على قيمة مادية ما - ولو تافهة - منحتها إياهم الحياة أو قل ابتزها الواحد منهم يشق النفس من الحياة . إن نزعة الملكية الفردية ماهى إلا رغبة جامحة في تحصين الذات ، والاطمئنان على سير الحياة على مدى عمر الواحد منهم في سلام ، حتى بعد موته . الأمر الذى يجعل من في مثل هذا الموقف يغلغلق الأبواب بينهم وبين أى خطر وإن كانوا يعرفون سلفاً أن أبوابهم هذه غير مستطبعة أن تدرأ عنهم الخطر . . غير أنها رغبة الناس في الشعور بالأمان . وتكون النتيجة بطبيعة الحال أن انفصالهم عن هذا المجموع لا يحيمهم بل يدمرهم مقتحماً عليهم حصونهم . . فما دام الخطر جائئاً بالباب ، فلا بد - إن لم تهض لتحمى نفسك على الأقل - أن ينقض عليك في الحال . وهنا سرعان ما يدرك الفرد المفرد أنه في مثل هذه اللحظة الحرجة لابد أن تتقدم فيه الروح الفردية تماماً وأنه كان « يجب » عليه أن يفتح الباب على نفسه ، لا لى يقتحمه الخطر ، وإنما ليخرج من داخل نفسه ، من داخل فرديته ، من داخل ملكيته الفردية التى تتحول عادة إلى ملكية الأفراد أنفسهم لأنفسهم ، بمعنى أن تصبح ملكيتى الفردية هي ملكيتى لنفسى وحسب ، أنا

ثروة نفسى التى أحرص عليها وأتكمم مكاسيها وغوها وأحتضنها وأدراً عنها الخطر بتحاشى له - مع أننى لو فعلت العكس فلاشك سأجد فى المجموع شحنة معنوية جبارة سرعان مايتصل بى سلكها وأذوب فى المجموع .

والحاج نصار لم يفتن إلى هذه الحقيقة إلا بعد أن جابه الموت وجهاً لوجه . ومع ذلك ظل إلى آخر لحظة من انقضاء الموت عليه ، غير مقتنع بأن الخطر يمكن أن يهاجمه هكذا من الباب اللطاق - فقانون الملكية الفردية الذى هو بالتالى قانون الخوف عليها ، يصور له أن اتقاء العدوان حكمة تبقى على الثروة ، والخوف من ضياع الثروة خوف من ملاقاته العدو ، فبالك بالسعى إليه . ولقد كان يستغرب غاية الاستغراب كيف أن هذا الجندى الذى وقف يسلب روحه ، يفعل هكذا ويثور هذه الثروة مع أن أحداً لم يتحرش به ! وبرغم ذلك يندمج فى الصلاة كأنه يحتجى بها أو يسعى إلى الالتقاء بالسماء هرباً من شرور الأرض ومن ملاقاته لنفسه - منتهى الطمأنينة واللامبالاة . ولكن كان مريراً ومثيراً للإشفاق والسخرية أن يرتبط الركوع لله فى تلك اللحظة بالركوع للموت فى آنٍ معاً . والحق أن الحاج « نصار » بتأديه فى حماية نفسه إنما كان فى حقيقة الأمر يفسح الطريق للموت كى يحمى إليه فى عقر نفسه . كان كما قدمنا ، يحمى نفسه بطريق عكسى ، ليس بالتقدم إلى الأمام بل بالتوارى إلى الخلف ، إلى داخل النفس أكثر وأكثر ، ثم إغلاق الباب عليها . وباب الحاج نصار - وهو فى الأصل نجار - باب مخلع كما درجت العادة . فهو يقفل ولكنه لا يغلق . وبرغم أنه كان يعرف ذلك سلفاً فإنه لما تذكره فى اللحظة الحرجة غافل نفسه وتعمد نسيانه ، وهو بهذا يقفل الباب على نفسه ، وفى ذات الوقت يتركه مفتوحاً إلى نفسه ، إلى مصيره المحتوم . ولم يكن يدرك هذا بالطبع . إنما كان كل ما يدريه لحظتها أنه استراح ، ظناً منه أنه حجب ثروته عن الخطر . وثروته الحقيقية ليست ورشة النجارة التى كونها بعرق الجبين وتجمع غصص الجوع ، والتى ينبو عنه الآن فى حمل أعبائها ابنه « مسعد » الطيب ، الفطرى النفس الذى تعود أن يذلل فقط وأن يعيش حياته باذلاً . أقول إن ثروته الحقيقية هى ابنه « مسعد » الطالب بكلية الهندسة ، التى ينمىها الآن ويصرف عليها فى المدارس ويبدل فى سيبلها عرق جبينه وجبين ابنه « مسعد » كما تصبح عما قريب شيئاً كبيراً يحتمون فى ظلها . « مسعد » يدير الورشة ، والورشة تصرف على الدار وعلى « مسعد » يعنى أنه مسعد « وسعد » هما طرفى الدقة التى تسير سفينة الحياة بالحاج نصار وعائلته نحو مستقبل ، لا نقول مزدهراً بل تحوطه الطمأنينة ، فقط الطمأنينة . هذه هى

كل ثروة الحاج نصار الذى آب إليها شقاؤه طوال الأعوام الماضية ، والذى يأمل أن تكون سنداً « له » و « للعائلة » . فكيف إذن يعرضها للخطر أو حتى يتركها يفارقان بصره طالما المعركة دائرة في قلب المدينة . صحيح أن هناك ناساً مثلهم يموتون ، وآخرين مهملين بالموت في كل لحظة ومن بينهم نصار وعائلته ، ولكن ماذنب الحاج نصار حتى يضحي بثروته في سبيل « غيره » ؟ ! . أما « غيره » هؤلاء فلهم رب يحميمهم ويشفق بحالمهم . وأما هو فعليه أن يحمي ثروته الخاصة ، يحمي فرديته : ملكية نفسه لنفسه مع أن ابنه سعداً في لحظة تقمصه للروح البطولية الزائفة يحاول أن يقتنه - ويقنع نفسه في ذات الوقت - أن الآخرين ليسوا غرباء عنهم ، بل إنهم كعائلة منفردة لاقية لهم بدون هؤلاء الآخرين ، إذ الآخرون هم الذين أعطوه الفرصة للوجود ، كما أن وجوده قائم على وجودهم ، كما أنه لولا وجودهم لما أكل ولما شرب ولما وجد من يعلمه الصنعة وهو صغير ثم يتعاون معه وهو كبير ثم يتعامل معه حين افتتح الورشة ، فضلاً عن أن أولئك الآخرين يعلمون ابنه في المدارس ويوظفونه ليتولى هو الآخر تعليم أبنائهم وهكذا . . غير أن الحاج « نصار » برغم ذلك لا يريد الاقتناع بمنطق البذل في سبيل الآخرين . إنه مع الآخرين طالما أن هناك أخذاً وعطاءً . أما أن يرمى ثروته التي أشقته ، وهكذا ببساطة ، فهذا مالا تستطيع قوة في الوجود في أن تقنعه به . ولذلك كان لابد أن يندع نفسه ويدعى نسيان مسألة قتل الباب التالف ، في سبيل شعور بالاطمئنان حتى ولو كان كاذباً . لقد كان تصرفه هذا متمشياً ومتنطقاً بتكوينه الفردى البحث . . وعلى الأخص حينما سحب ابنه ووضع كلا منها في حجرته وأغلق عليها بالمفتاح وأمسك بكل مفتاح في يد معلنا انتصاره على الخطر فardاً ذراعيه كأنه يتحدى أو كأنه يحمي .

وهو لا يكتفي بالشعور الكاذب بأن ملكيته الآن بين يديه ، وأن لاخوف عليها . بل تبلغ به حقارة النفس وخسبها درجة أن يتشفي في « سامح » صديق سعد الذى استشهد في القتال ، ثم يشكر الله على أنه لم يتنكب في ابنه سعد مثلاً نكب والد سامح في ابنه . إن الإحساس بالملكية الفردية هنا يبلغ أوجه ، إذ يصل بالفرد إلى أقصى حدود الانزوال والانسلاخ عن المجتمع ، ويصبح الإيمان بالنفس أقوى من الإيمان بالوطن . . تلك هى مأساة الحاج نصار الحقيقية .

\* \* \*

إذا نظرنا إلى « سعد » من الوجه الآخر وجدناه امرأة نفس أبيه المذبذبة بين الخوف والشجاعة ،



الخوف الدفين من أن تقع الواقعة وينقض عليهم الخطر ، والشجاعة التي يخلقها استفحال الجبن في نفسه . وسعد جبان إلى درجة حقيرة ؟ يتذرع بالشجاعة ويتلمسها ، لا لشيء إلا لكي يقنع نفسه بأنه ليس جبائاً ، وبأنه رجل . وقد يبدو للبعض أن المؤلف يزواج بين القضية العامة والقضية الخاصة في حياة البطل ، أى بطل - بمعنى أن البطل هو إنسان قبل كل شيء وأنه لكي ينطلق إلى الفعل البطولي العام لابد أن يحقق - أولاً - ذاته كإنسان في حدود عالمه الخاص ، وأن المؤلف - قياساً على ذلك - يقدم لنا بطلا يصارع المتناقضات المحيطة به لكي يتنجح في تحقيق ذاته كإنسان أو كرجل شجاع داخل عالمه الخاص ، أى عائلته . وعلى ذلك يكون بطله قد فشل في تحقيق فعله البطولي أو انطلاقة نحو العالم العام نتيجة لفشله في حدود عالمه الخاص بحكم أن عائلته لم تتواءم مع العالم العام ، أى وطنه . وإذا نحن سلمنا بوجود هذا المفهوم في المسرحية لوجدنا أن المؤلف كذلك قدمه إلينا من خلال النظرة الفردية . وبطلنا يقول لأبيه : « بس أنا شايف أن مصر عندك هي عيلتنا بس ، عندى أنا عيلتنا الحقيقية هي مصر ، وعيلتنا دى في خطر فلازم ندافع عنها » ، ولكنه يصطدم بمنطق أبيه الذى يصصر على أن مصر هي عائلته فقط ، وأن أى شيء خارج هذه الدار لا يعنيه فى شيء ، وتبعاً لذلك لاداعى المهاجمة الإنجليز مادام أحد منهم لم يهاجمهم فى عقر دارهم . من هذه النظرة الفردية للوطن ندرك كيف أن سعداً لم ولن يحقق فكرة البطولة على المستوى العام ، ولا حتى على المستوى الخاص مالم يتواءم العالم الخاص مع العالم العام « ولكى يتواءم هذا مع ذاك لابد أن تتغير نظرة الحاج نصار إلى الوطن والعائلة ، بوجه عام . ولكى تتغير نظرة الحاج نصار لابد أن تتغير فكره من أوله . وأغلب اليقين أن شخصية الحاج نصار إن هي إلا نموذج اختاره المؤلف ليعبر من خلاله - فى المقام الأول - عن فكرة استبداد الملكية الفردية بالنفس البشرية . ثم مايتبع عن هذا الاستبداد من وجود حاجز يفرضه شهوة الملكية الفردية بين الروح الوطنية وبين وجدان الفرد .

على أن شخصية سعد ليس فيها من مقومات البطل ، كما أنه ليس مرسوماً بدقة تعرض لنا ماهيته . إننا فقط نسمعه ، يتحدث كثيراً ويجمع كثيراً بما يعلن عن حابة الوطن المتأجج وورغبته الدائمة فى البذل والتضحية والفداء . وقد يكون المؤلف قصد ذلك عمداً لكي يبين لنا أنه شاب جمعاً لا أكثر ، وأنه - ككل شبان هذه الأيام - كل هم أن يسبب شره ويعاكس بنت الجيران ، وأن أزمته الكبرى إنما تكمن فيما يردده من عبارات رنانة يغطى بها

جنبته المتأصل فيه ولذلك فهو لا يمجيد سوى التحدث بهذه اللهجة التي ألتقنها . غير أن هذا لا يني أن شخصية « سعد » أفلتت من يد المؤلف وانسأقت وراء الجبجبة فجاءت شخصيته بلا ملامح مميزة وبلا حياة ، في حين كان بالإمكان أن نفهم الكثير عن هذه الشخصية ، لامن خلال كلماتها بل من خلال أفعالها ، فالأفعال هي وحدها القادرة على تعريفنا بالشخصية وعلى عقد نوع من الصلة بينها وبيننا . أما وقد رسمه المؤلف هذا الرسم المسطح الذي اعتمد تقريباً على ما يطلقه الفتى من شعارات وعبارات طنانة ، فإن أثراً ما لم تتركه فنياً شخصية سعد من حيث كان يجب أن تهزنا من الأعماق وأن تفعل فنياً ما يفعله أبطال التراجيديات العظيمة . كان من الممكن أن يستغل المؤلف هذه الشخصية أحسن استغلال درامى تراجيدى ، بأن يركز - مثلاً - على نقطة ضعفه الأساسية ، وهي الخوف ، منذ أول وهلة ، ومن هنا كانت ستتاح لنا الفرصة لمشاهدة أمتع موقف مسرحى ، ذلك حينما يجد سعد نفسه ينبذ ضعفه ويحتقره ويثور على نفسه عند حلول اللحظة الحرجة ، على أن تكون هذه اللحظة حرجة بالفعل إذ هي ستكشف له عن علة ضعفه وتعرية أمام نفسه . . . . . وليكن موت أبيه تطهيراً له . . . . . وحينئذ تكون عملية التطهير هذه عملية طبيعية وتلقائية ومنطقية ، بحيث إنه لحظة أن يقرر اقتحام الميدان نكون نحن - كمشاهدين - قد أحسنا باقتحامه الخوف ، وبأنه الآن يقتحم الميدان فعلاً لا قولاً . ولكن بطلنا هذا في النهاية - وبعد انتهاء اللحظة الحرجة - يقرر اقتحام الميدان وبالفعل يقتل قاتل أبيه ! . وهذا بالطبع لا يعنى أنه تطهر من جنبته أو أنه فتح الباب على نفسه لينطلق حيث يكشف رجولته وقدراته البطولية . إنما يعنى ذلك بالضبط أنه وارب الباب على نفسه وخذعها بأن ثمة حاجزاً ما يحتجزها عن مواجهة اللحظة الحرجة كما يكون هناك عذر يبرر جنبته هذا وبذلك استطاع أن ينجبى من هذا الموقف الذى لاشك سيطيح برجولته المزعومة ، نجح في أن ينجى رأسه للخطر حتى يمر . ولما لم يمر الخطر فقط وإنما أطاح برأس أبيه ، بدأت نفسه تأكله ، وبدأ يثور ، لاعلى نفسه كما كان الواجب أن يحدث لو أن شخصيته مرسومة بدقة ، وإنما على هؤلاء الذين قتلوا أباه . إنها ثورة وقتية بلا شك ربما تنتهى بعد أن يأخذ بثأر أبيه ، صحيح أنه قتل القاتل ثم توجه إلى الميدان خارج الدار ليواصل سفك دماء القتلة ، ولكن هل هو سيصل فعلاً وسيفعل ما قرره ؟ وهل هذا الذى قرره ودعمه بقتل الضابط الإنجليزي يعتبر نقطة انطلاق نحو العمل على حماية الأمن والسلام في أرض بلده ؟ . . . ذلك مالا نستطيع الجزم به . لسبب بسيط وهو أنه لكى يتم هذا لابد أن يكون سعد قد اكتشف

نفسه أولاً ، ويكون قد اقتنع أن الباب الذى كان مغلقاً عليه باب خرب وبإمكان نسمة هواء رقيقة أن تفتحه ، وأن القفل الحقيقى الذى كان يغلق الباب هو نفسه ، ذاته ، خوفه المتأصل داخله ، وإن الطريق بينه وبين نفسه لم يكن ليسده باب أو حاجز أو حتى سدود - خاصة أنه كان مسلحاً تسليحاً كاملاً بما يتيح له التغلب على كل عوائق تمنعه من الوصول إلى نفسه ، ونفسه هى اللحظة الحرجة ، وعلى التحديد لحظة أن واجه أبوه الموت فى صالة البيت ، أى أنه لو عثر على نفسه لجابه فى التو تلك اللحظة ، وبمواجهته لها يكشف نفسه فيها ، وفى غارها يتحسس قيمته البطولية وحتى ولو يموت . . وربما تغيرت اللحظة فى نظره فلم تعد حرجة . على أنها لحظة حرجة لأنه يخشاه بالفعل ويتهب ملاقاتها ، فهى مفتاح شخصيته الجبابة . والشخصية الجبابة ليس من السهل نعوها من التقيض إلى التقيض ، حتى موت أقرب الناس إليها ليس كافياً ، بل ليس بضرورى لأن تتحول الشخصية إلى التقيض هكذا فجأة .

ولقد أغلق الجين على شخصية سعد باباً وهمياً وجعله يتعامى عن مقتل أبيه الذى يتم على مقربة منه . كذلك لم يحاول - برغم انتهاء اللحظة - فتح الباب على نفسه بل فتحته شقيقته الصغرى ، فتحته على حطام اللحظة الحرجة . وفوق حطام هذه اللحظة وقف سعد ، لا ليوافقه نفسه حقيقة وإنما ليعين فى الهروب منها ، بالتمادى فى المستهترا تارة وبالاكتفاء فى الجمجمة والطنطنة بالألفاظ البطولية تارة أخرى . الأمر الذى أقتنعا بأن الباب الآخر لا يزال مغلقاً على ذاته ، وأنه الآن لا يزال سجين ذاته ، فرديته . . حتى أنه فى هذه اللحظة يتحدث فى « الملكية » مع أخيه مسعد ، حيث تولدت فى نفسه - تبعاً لشعوره بالفردية المسيطرة عليه - الرغبة المقنعة فى الملكية الفردية . وهى نتيجة ليست غريبة بالطبع ، بل هى متمنطقة مع عقده الأساسية ، ذلك أن الطريق إلى اكتشاف نفسه قد اشتركت فى بذر الشوك فيه عوامل « فردية » بحتة ، فلو أن شعوره كان شعوراً اجتماعياً حقاً لما أغلق على نفسه الباب بينه وبين اللحظة الحرجة ، ولم لا نقول إنها لحظة لم تكن بالنسبة إليه حرجة وذلك لعدم ارتباطه بشعور جماعى صادق ؟ . ثم إنه لو اقتحم اللحظة الحرجة قبل أن تكون حرجة لاكتشف نفسه فى الآخرين ، فى الجماعة . ولكن مسعداً ، حتى وهو يقتل الضابط الإنجليزى كان فردياً بحتاً ، كان يقتله بشعور فردى ، كان « يستقم » منه ، فقط يستقم ، لأن الضابط القاتل - فى تلك اللحظة - لم يكن فى نظره غازياً بل لبلده معتدياً على حرمة ما كان قاتلاً لأبيه ، فقط قاتلاً لأبيه . وفرق كبير بين أن تقتل بدافع الإيمان بحقيقة عامة تهم الإنسان فى المقام الأول ، وبين

أن نقتل بدافع التآركان تثار لأليك مثلاً . وأنت - لاسمح الله - قد تكون جباناً بطبعك ، ولكن أن يكون جبنك هذا سبيلاً إلى قتل أليك فهذا ما يشحنك بطاقة هائلة ضد جبنك ، فإذا ما قُتل أبالك فأنت لاشك آخذ بثأره على أى نحو من الأنحاء . وحيثئذ لا يمكن بأى حال من الأحوال أن نجزم بأنك قد أصبحت بالضرورة بطلاً وأنتك « تحولت » إلى شجاع ، ولربما تكون مبادلتك للقتل بالقتل فى لحظة كهذه ما هى إلا قلة الجبن ، وتكون شجاعتك آتتله هى شجاعة الجبن - إن صح التعبير .

وعلى ذلك فإن شخصية « سعد » لم تكسب تعاطفنا . فإذا تبينا بعد ذلك أنها - رغم تسطيحها - تتذبذب بين كثير من المتناقضات . . لعلنا أى سقطة سقطتها هذه الشخصية ، بل لأدركنا أى تجميع أصابها . فهى مثلاً ليست شخصية انطوائية حتى نتعاطف مع أزمتها حين تحاول الخروج من انطوائيتها التى تفرض عليها الجبن . كما أنها ليست شخصية قيادية مفكرة جوهية باللحظة الحرجة بحيث نتعاطف معها أو ضدها . ولا أعتقد أن ثمة تعاطفاً يمكن أن ينشأ بين سعد وبين المشاهدين ، سواء مع أو ضد ، فلقد اتضح جبينه من بداية الخط وكان يتضح على كلماته الرنانة المليئة بالشعارات ، وبذلك بدا حاسه الوطنى واستعداداته وتدريباته ومايصحبها من ضجيج وهتاف على النبرة ، مجرد شقاوة جبان لا أكثر . وكان المعنى الوحيد ، المحدد والواضح ، والذي يمكن أن نضع عليه أيدينا وسط صخب هذه الشخصية الكثير ، هو : الخوف . لذلك لم يكن غريباً أن تظل هذه الشخصية بلا تطور على الإطلاق - ربما لأنها بلا ملامح إنسانية عامة تحكمها فى إطار ما . الشيء الوحيد الذى نشهد بأنه تطور بالفعل هو الخوف نفسه ، حيث وصل إلى ذروته بوصول الحالة إلى اللحظة الحرجة . وهنا نفاجأ بأن شخصية سعد هذه توقعنا فى بلبلة جديدة . فبطل كهذا ، بوصول اللحظة الحرجة إليه نراه فى لحظة انهيار لا أعتقد أنها يمكن أن تنقلب على الوجه الآخر هذا الانقلاب الميكانيكى المتقن لتكون فى التؤذرة الشجاعة . . وتشيعها الزغاريد إلى الميدان . وكم كنا نود لو أعطانا المؤلف سبباً مادياً واحداً يبرر هذا الجبن المتأصل فيه . وكان من الممكن أن نلاحظ شيئاً كهذا من خلال سلوكه وأفعاله ، غير أن البطل الذى أمامنا ليس له سلوك ولا أفعال . إنه كلمات صاخبة ، مجرد طنين لمعدن زائف . وياحبذا لو كانت هذه الشخصية شخصية بمعنى الكلمة وفى هذا الموقف الدرامى الطيب . . إذن كسب المسرح المصرى عموداً هاماً بلا جدال ، ستقوم عليه تراجيديا مصرية فى المستقبل . إن هذا الموقف كان يحتاج إلى شخصية ذات ثقل فكرى

وموضوعي وإنساني ، بحيث يكون احتكاكها بالحدث وصراعها مع المتناقضات ومرورها باللحظة المسرحية . كاحتكاك الحجر بالحجر يولد شراراً مضيقاً .

\* \* \*

وشخصية « مسعد » هي القوة العاملة في حياة الأسرة . فالحاج نصار سلم له زمام الورشة وأصبح معلماً لا يند يده في شغل ، وأصبح مسعد يقوم بكل شيء في سبيل أن تحيا الأسرة وأن يتعلم أخوه سعد في كلية الهندسة . وهو كشخصية تنتمي إلى عائلة الفرافير قبل انتمائها إلى عائلة الحاج نصار ، نراه كمادة أفراد عائلته يعمل في صمت ودون جمعة ، ويعامل الأمور بسخريه واستهانة ، ويسوق « العبط على الهبالة » أحياناً بذكاء جاد . ومع ذلك فهو نقي يتمتع بصفاء إنساني نادر يقبل به على العمل ، ولذلك فهو مرتبط كل الارتباط بالعائلة الكبرى - الوطن - ما يكاد يسمع أن هناك عدواً دنست قدمه أرض الوطن حتى يتدفع ليدودعها - بقدر ما لديه من إمكانية - ثم يعود إلى البيت مجروحاً والهدوء يتمشى في كيانه كأنه لم يكن منذ لحظة في معمة قتال . ولعل السبب في ذلك أنه ليس واقعاً تحت سيطرة رغبة معينة في ملكية ما . إنه لا يحلم بالامتلاك . إنه يعمل فقط ويتفاني في عمله هكذا بالغريزة ، وكل هم أن يحيا ويحيا من يعيشون حوله فيمنحونه السعادة والإحساس بالأهمية ، ولذا فإن ارتباطه بالجو العام الخارج عن حدود الجو الخاص أكثر صدقاً وإيماناً ونظافة من أخيه سعد الذي يحلم - ولو على أضعف المستويات - بامتلاك نفسه على الأقل في المستقبل القريب . إن شخصية « مسعد » الضاحكة الساخرة ، المخلصة للعمل والمتفانية فيه ، الضاربة عرض الحائط بكل متاع الدنيا الكاذب ، الطاهرة طهر طفولة النفس الإنسانية المؤمنة إيماناً مطلقاً لاترقى إليه مناقشة بوحدة الوجدان الوطني في بلده . هي في الحقيقة تعبير عن روح شخصية ابن البلد الحقيقي الذي يبذل ويضحي ليصنع المستقبل المضيء لبعض أفراد عائلته ، في حين لا يأخذ من مثل هذا النموذج من المثقفين سوى جمعته وترديده للشعارات والخطب الحماسية الجوفاء . وليس هذا فحسب بل إننا نفاجأ بسعد في لحظة تعرت فيها نفسه بعد اكتشافه مقتل أبيه يكشف عن أنيابه وتستيقظ فيه روحه الفردية بأجلى معانيها وأحقر غاياتها ، إذ ينوه لمسعد بأنه - مسعد - لاشك فرح بمقتل أبيه « افرح يا عم بقيت ريس العيلة . افرح » ، والغريب أن هذا الصدام دار بينهما لأن « مسعد » بفطرته السليمة تصدى له حيناً هم بالخروج للملاقاة العدو ، تصدى له وهو مشفق عليه من جمعته ومن جنبه ، فهو يدرك تماماً أن أخاه سعداً لن « يفعل » شيئاً بالرة

سوى أنه قد يسوقه جنبه هذا إلى حقه ، فتكون الحسارة قاذرة ومزدوجة ، ومادام خروجه في تلك اللحظة لن يؤتى بكسب جماعى أو حتى فردى ، إذن فليبق في الدار يصد عنها هجمات العدو بالاشتراك معه ، وربما يمر الحال بسلام فلا ترزأ العائلة في قتيدين خطيرين . لم يكن تصدى مسعد لأخيه بمثل تصدى الحاج نصار له ، فتمه فرق كبير بين العلاقة التى بين الحاج نصار وابنه سعد وبينهما فى ارتباط مسعد بأخيه . إن الحاج « نصار » كان يمنع ابنه من الخروج بإحساس الحرقى المكافح « الشقيان » الذى يتفرض مذعوراً ليحمى ثروته قبل أن تتبعثر فى الأرض وتندوسها الأقدام ، فسعد هذا كما قلنا هو « مشروع » حياة قادمة حافلة بالراحة والاسترخاء والزهو بتجاح المشروع ، صرف الحاج عليها كل مدخراته ومكاسبه ، مثله مثل ساق الماء للأرض يشغل ذهنه « الحصاد » . أما مسعد فإنه يمنع بإحساس إنسانى محض ، إحساس هو نوع من الدفاع كالذى جرح من أجله خارج الدار . صحيح إن سعداً أماته وخدش كرامته . ولكن مها يكن من أمر فإن سعداً هذا ليس إلا كتلة من دم مسعد وعرقه ، وعليه ألا يتركها تسيل هباء بما لا يعود بالخير . إن علاقة مسعد بأخيه سعد علاقة إنسانية بحتة لا يشوبها ظل من ترعة فردية أو رغبة فى امتلاك مادية .

ولنعد الآن إلى ماقلنا من أن التركة الفردية التى تضح بها موقف سعد من أخيه مسعد ، لم تقابل بغير الإشفاق المزوج بالتأسى من جانب مسعد . فهو لم يكن يتصور أن أخاه مسعداً يمكن أن يصدمه هذه الصدمة . ومع ذلك لا يتوانى عن محاولته منعه من إلقاء نفسه فى الخطر بجمع وجهالة . وحين تصطدم التركة الفردية البحتة فى أعماق سعد ، بالترعة الجماعية المخضبة فى أعماق مسعد ، يتضح لنا على الفور مدى للأساة التى وصلت إليها العلاقات الإنسانية فى عائلة الحاج نصار . ويتضح لنا كذلك مدى ارتباط كل من الشخصيتين بالعائلة الكبرى . فسعد لم يحب أباه فقط بل « أنا أبويا مات النهاردة قصاد عيني ميت مرة - الناس ييموت لها أب واحد وأنا مات لى النهاردة ميت أب . . كلهم ماتوا قدام عيني . . كلهم اللبس ده . . والوش الأسمر ده والدم الأحمر ده . . وأنا مات لى النهاردة ميت أب » . أما مسعد فهو ليس مرتبطاً بهذا الارتباط الجماعى ، إنما للمسألة فى نظره : « أنا مات لى النهاردة أب واحد . . إنما قد كل الأبهات . . دابوا أنا - لاحظوا الأنانية هنا - ده . . دابوى عندى الدنيا كلها . . أوعى نجيب سيرته على طرف لسانك » ، وهذا طبعاً استمرار للجعجة وليس فيه من الصدق ذرة واحدة . إنما الصدق الحقيقى هو صدق مسعد فى الارتباط بأبيه ، إذ هو يرى أباه من

خلال الجماعة ويرى الجماعة من خلال أبيه ، و عاصر ارتباط كل منها بالآخر وعاشه معايشة دقيقة ، ولذا ففى تقديره وإن شئنا قلنا فلسفته أن هذه هى العلاقة الحقيقية التى تربط الإنسان حتى بأبيه ، ومنها ينبع الارتباط الوثيق وينشأ الحب ، وإلا فـ : « أنت كنت تعرفه منين عشان تحبه . . حيا الله كنت بتبجى كل أجازه زى الضيف وتغشى . . أنا عشت معاه وعاشرته . . أنا شفته لما كان ييشغل بمنطلون مقطع . . وشفته لما لبس الحرير وقعدنى على المكتب . . شفته وهو بيتخايق ، وهو بيترضا وهو بيكذب ويزود عيى عينك فى الأسعار . . عشت معاه وياما ضربنى وقبحت فيه وجرى ورايا وحلفنى بالعدة ، وداكله خلاى أحبه أكثر . . على الطلاق حبيته أكثر . . مش لأنه ولى ولا صاحب كرامات ولا حاج ، لأنه أبويا اللى شفته وشفته ضعيف وشفته مزنوق وشفته جبار . . اسكت ماتخلينش أتكلم . . دا مش وقت الكلام . . اسكت . » بهذا المنطق البسيط الواضح ، الذكى ، يوضح مدى الهوة التى تفصل بين سعد وبين أبيه ، وكأننا به يود - لولا ذكاؤه الفطرى - لو يعلن فى صراحة تامة أن ثمة علاقة إنسانية صادقة مائة فى المائة لم تكن قائمة بين سعد وبين أبيه . والحق أننا لو تعمنا فى منطق مسعد هذا لتبين لنا صدقه فى حادثة الباب مثلا . غير أننا نحس أن تفاصيل هذا الموقف الأخير تدعم ذلك المنطق وتؤكد ، وتدل على انهيار الكيان النفسى لشخصية سعد وكيف أنها تحللت من كل العلاقات العاطفية والإنسانية . هاهو ذا يبين أخاه مسعد فينه مسعد : « عيب ياسعد أنا أخوك الكبير » فريد مسعد بمنتهى الوقاحة والصرامة : « اخرس بلا أخويا بلاعى . . أنا بعد أبويا ماليس لا أخ ولا أم ولا خال . . أنا لى أعداء ويس » ، ولكن مسعد يفحمه بالحقيقة التى لا تقبل الجدل : « اللى مايعرفش قيمة أخوه . . مايعرفش قيمة أبوه » . والحق أن هذه الـ « قيمة » لم يكن مسعد يلدركها حق الإدراك . إنما يلدركها مسعده وحده ، وبالعاطفة وحدها يقبل أن يجعل من نفسه فرفورا ومن أخيه سيدا . وأخوه « سعد » يعتبر سيدا عليه لأنه - مسعد - يعرف قيمة أبيه وبالتالي فهو يعرف قيمة أخيه . . وهى القيمة العاطفية الخالصة .

فهذه القيمة العاطفية يعيش مسعد حياته صابرا دون أن يتألم أو يتذمر ، تماما كما يعيش أفراد أسرته - أسرة الفراير - حياتهم يعملون فقط بل يتحولون إلى طاقة عمل وإنتاج جبارة ، والتمن هو أن يظلوا أحياء فقط . وأسرة الفراير التى تعرفنا عليها فى أدب يوسف إدريس عموماً تتميز بميلها الحقيقى الغامض إلى الثورة وإن كانت تحق هذا الليل أو قل إنها تغلفه فى ثرى

« حواذيت » و « فصولات » ، ونكت عشوة بالسخرية من كل شيء يتحكم في حياتهم ويسيرها . ويتميز كذلك - إلى جانب مرحها وخفة روحها غير العادية - بعدم التخاذل أو الاسترخاء ، وبالاتفاق إلى العمل ومواصلته برغم عجز العمل في كثير من الأحيان عن سد حاجاتهم ، وكأنهم بذلك يسخرون من حظهم الأغير ومن قدرهم ويخرجون له السنهم . على أن الحياة كثيراً ما كانت تضيق عليهم الحناق بكثيرة مطالبا التي يستحيل دونها التنفيذ . . فيزفرون هذا الضيق « في الليل » - ضمن قصص أرخص ليالي - في شكل سامر يديرون ويقومون فيه بمسرحة وفلسفة ومسخرة حياتهم بكل صراحة ووقاحة وانطلاق . وقد صعد إلى مسرح الكلام أبلى من فهم وأقدرهم لساناً وموهبة وذكاءً في تناول حياتهم ومشاكلها ، وفي تناولهم هم كذلك بالسلخ ، ولتكن هذه الشخصية مثلاً هي شخصية « عوف » الذي يملأ القعدة ضحكاً ومرحاً ومرارة ، ولكن بنصف قلب ، أما النصف الآخر فقد كان مشغولاً في ثمن كيلة الذرة التي تطالبه بها زوجته .

وإذا كانت الفرفورية موزعة بين أغلب أبطال يوسف إدريس ولكن بنسب متفاوتة ومختلفة في جوهرها ، فإن « مفهومها » مع ذلك لم يكن قد تكون بعد في ذهن المؤلف . أما وقد تكون وأصبح ذا فلسفة واتجاه وتكونت له « نظرية » ، فإن المؤلف تبعاً لذلك يتخذ منه نقطة انطلاق جديدة إلى افتتاح أرض فنية خصبة يمكنه عن طريقها اكتشاف ، « ملامح شخصية المسرح المصرى الأصيل » . وبالفعل يضع المؤلف يده على « الشخصية » المصرية الصميمة : شخصية الفرفور ، روح الشعب وضميره وعقله المتوهج ولسانه الحاد كسوط العذاب الأليم الذى لف ظهره وطوقه وقيده وشمله على مر السنين الخوالى .

ويظهر هذه الشخصية تبدأ ثورة الفرافير . ونجى ثورتها هذه المرة شاملة كاملة مدمرة لكل الخرافات التي تحكم وجدانهم ، وهى ليست ثورة دامية ضد أحد ما أو قوة معينة ، ولكنها ببساطة ضد كل الأسياذ وكل القوانين التي جعلت الواحد منهم فرفوراً ومن الآخرين أسياداً . كما أنها ليست ثورة من أجل قضية الملكية الفردية أو من أجل مكسب مادي على أى صورة من الصور ولكنها ببساطة أيضاً من أجل « امتلاك » أنفسهم - فالفرفور الذى يتوب عنهم الآن فرفور مثقف وغير عادى وذو قدرة خارقة وذكاء نادر ، إنه عملاق يقف على أكتاف التاريخ ، تاريخهم الخافل بالأسرار والمخازى والآلام والعبودية ، كما أنه شرب عرق ودموع



أشقائه وأجداده . وبهذه القدرة الهرقلية يقف أمام عنصر السيادة يتحداه أن يقنعه بسيادة السادة وفرفة الفرافير .

والثورة ليست ثورة مدججة بالأسلحة النووية والهيدروجينية ويتزعمها زعيم . كما أنها قد لا تكون ثورة مادية يقوم بها أشخاص معينون أو يقف خلفها رجال من أى نوع . الحق أنها ثورة فكر فرغورى محض توهج في ليل يوم طاش فيه الصواب من فرط سخونة الجو .. نفس ثورة الفرافير القديمة غيابة في زى ( تنكيت وتريقة ) وسلخ ظهور وسخرية مريرة ، غير أنها في هذه المرة واعية بكل شيء مقدرة لكل الأمور قادرة على الإقحام واثقة من نفسها ، أوتيت من قوة الحق والمنطق طاقة جبارة تجعلها تقفز في الهواء متمردة متحدية كأنها تريد أن ( تبظظ ) عيون الكون ، وتشقلبه ببلوانية عجبية كأنها تخرج له لسانها في ذات الوقت . مع أن الواقع لا يعلو أن يكون سامرا كالذى كان منصوباً في القرية « في الليل » حول عوف . والحكاية أن في طبعنا ميلا طبيعياً إلى التمسرح ، بمعنى حب التجمع وشد أنفاس الحكايات والموضوعات والقضايا ، وتطارح الآراء حول شيء ما . مشاركة وفرجة في آن واحد معاً . وهى حالة تذكرك بفكرة الأقمعة في المسرح الإغريقى ، فلكأنى بالشخص في قعدة ما في مكان ما لدينا ، يدخل في مسوح شخصية أخرى غير شخصيته الحقيقية هى شخصية « المؤدى » لشيء ما يعمل في داخله وأغلب اليقين أنه يعمل كذلك في داخل الموجودين ، والذي يحس أن هناك من « يتفرجون » عليه بانتباه وتركيز إذ مما لاشك فيه أن أغلبهم سيكونونه بعد لحظة . ثم عودة نفس الشخص إلى وضعه كمتفرج . . ثم إنه كمتفرج لا يعتبر متفرجاً عادياً ولكنه متفرج إيجائى ، بمعنى أنه يتدخل في سير ما يحدث ويعطى فيه رأياً ، بل بتعبير أدق هو جزء لا يتجزأ من هذه الحلقة ، متفرجاً ومشاركاً . تلك هى حالة « التمسرح » التى تصيب الواحد منا في مثل هذه اللحظات . وهى فكرة تنتمى إلينا بالفعل ، كما أنها نابعة من ريفنا الأصيل الحصب . وربما كان معنى « التجمع » في ريفنا ذا بعد ورنين ، وغيره في المدينة . فإذا كانت تجمعات المدينة نادرة بندرة العلاقات الطيبة ، فهى من ثم متفسخة ، بين الإنسان وأخيه حواجز صماء حتى في لحظات التجمع على مختلف صورها ، فإنها في القرية متكررة بحكم قوة العلاقات فيها وبالتالي فهى متكثلة ، والفرد الواحد يحس لأول وهلة بما يعمل في كيان الآخرين فما بالك بهم في لحظات تجمعهم ، ولاشك أنك تراهم في « تمسرح » تمتع لأن الواحد منهم في هذه اللحظة صادق مع نفسه ومع الآخرين ، وتلمح بياض أعماقه حتى وهو

يروى نكتة موجهة بمعنى ما من المعاني إلى أحد الجالسين ، ثم وهو يتقمص شخصياتها وينقل إليك إحساسهم قللاً صادقاً يجعل الموجودين ينفجرون ضاحكين ، خاصة إذا ما اتكأ على نبرة خاصة توحى بفقشة معينة ، ولاسيما حينما يكون ذاك الراوى قد ابتدع من ذهنه شخصية تقوم عليها النكتة وحملها هو ملامح شخصية الشخص الموجود بينهم والذي يهاجمها بها .

ولعل المؤلف كان يدرك هذا الفرق بين القرية والمدينة ، نراه يتوجه إلى الموجودين بالشكر والتحية ، ثم يلاحظ عليهم تباعدهم ، وكيف أن كثف الواحد منهم في كثف الثاني ويرغم ذلك بينها ألف كيلو . ثم يناشدهم أن يتقاربوا وأن يتعارفوا . فهم إذا تقاربوا تعارفوا وانضمت أعماقهم بعضهم لبعض ، وإذا تنضحت الأعماق يزول الخوف وتنكسر الجُدُر ويلتئم عقد الدائرة وتدب الحياة بحماس وصدق وصفاء في حلقة هذا السامر المنتصب الليلة . ومثلما تجرأ الشيخ على فرفور قرية « منية النصر » في قصة « طبلية من السماء » ووقف وسط الجرن يهدد السماء بالكفر ما لم تهبط له الآن من عندها مائدة حافلة بأطياب الطعام ، وكان تهديده بالكفر في حد ذاته منتهى الإيمان بعدالة السماء . كذلك وقف فرفور وسط السامر ، لا يهدد خالفه بالكفر ، وإنما ليتسلح منه ويحاول أن يكون نبي نفسه ، وليعيد النظر في كل القوانين التي تجعله « ملكاً » لغيره من الأسياد . على أن السامر الذي نصب في قرية « منية النصر » يختلف تمام الاختلاف عنه في مسرحيته هذه التي نحن بصدها . سامر « منية النصر » كان ينشئ اللعة التي يمكن أن تحمل بالبلدة من جراء كفر الشيخ على ، ولذلك نرى الموجودين من أهل البلدة يحلون له « قضيته » ، وهي لم تكن تتعدى بطنه - إذا وجد الرغبة والمزاج انتفت ثورته ، حتى إنه بعد ذلك يستغل خوف البلد من اللعة لصالح بطنه . أما سامر الليلة في مسرحيته فهو لا ينشئ ثمة لعنة ولا أى شيء من هذا القبيل ، بل إنه يتفاعل ويصبح جزءاً لا يتجزأ من السامر ومن القضية ، لأن السامر هو القضية ، والقضية هي هذا السامر المقام فلولاها ما أقيم ولولا أنه أقيم مانوقشت .

ونقول « نوقشت » لأنه ليس هناك أحداث ولا أفعال ، إنما هناك حوار حركي كلامي يقبل المسألة على كل وجوهها المختلفة بحثاً عن حل لهذه المعضلة الأزلية . فالمشكلة كما تعرضها لنا المسرحية أن يظل الفرفور فرفوراً والسيد سيداً ، ومعنى هذا أن يظل الفرفور طول عمره ملكاً للآخرين . لذلك فإن عملية البحث عن حل التي يضطرب بها هذا السامر إنما هي في حقيقة أمرها - على نحو من الأنحاء - أية محاولة لاسترداد النفس ، محاولة لتسوية وتعديل القوانين

بحيث ألا أكون ملكاً لك وألا تكون ملكاً لى : فأنا إنسان مثلك بالضبط ولا فرق بينى وبينك على الإطلاق . فا الحكمة فى أن تكون أنت سيداً - أى مالكاً لكل شيء بما فى ذلك مجهودى أنا ومستقبلى وحريتى ، أو أن تكون فرفوراً - أى مملوكاً لى بمجهودك ومستقبلك وحريتك ؟ ! .

والواقع أن هذا السؤال ليس أهم سؤال ولا أول وآخر سؤال فى هذه القضية . إنما هو واحد من جملة الأسئلة المحمومة التى يبيعها فرفور مطالباً لها بأجوبة شافية فلعله خلال بحثه عن أجوبة لأسئلته هذه يعثر على حل . والحل كما هو واضح ، أن يوجد على ظهر الأرض نظام ما لا يجعلنى فرفوراً ولا يجعلك سيداً ، بل يجعل كلا منا سيد نفسه - أى مالك نفسه المتصرف فيها . . . والإنسان منا إذ يمتلك نفسه . . يمتلك حريته .

وتتضاءل القوة الميافيزيقية التى فرضت هذا النظام الجائر التى وضعت كل القوانين ضد فرفور . . تتضاءل أمام قوة البحث عن الحقيقة المطلقة بل تختفى تماماً . لم يعد هناك « مؤلف » يلوح بين الحين والحين ليحكم أنفاس فرفور ويميت الأسئلة فى نفسه . وحينئذ يصبح الإنسان فى مواجهة أخيه الإنسان ويصبح الاثنان كلاهما فى مواجهة المشكلة وعليها أن يتصرفا فيها . ومن هنا تبدأ المرحلة من جديد بهدف الوصول إلى حل متعادل بين الاثنين . وخلال هذه الرحلة الشاقة المضنية تتكشف كل الألعايب غير الإنسانية التى خلقها الاستعمار وفرضها الإقطاع وتشبت بها الأسياد لكى تبقى سيادتهم . ولكن الفرفور يكون قد وصل إلى حالة رفض لأى منطق لا يضع فى اعتباره أن الفرفور إنسان كالسيد سواء بسواء . وعلى هذا يتمرد على أى نظام يلغى حريته وسيادته لنفسه . ويتمرد فرفور تتوقف الحياة فهو أحد قوتين متعادلتين فى الكفاءة ، قوة العمل التى يمثلها ، وقوة الإدارة التى يمثلها السيد ، ولاقيمة لإحدى القوتين بدون الأخرى . وقد يحمى السيد كبرياءه فيتمرد هو الآخر إذ يتمرد الفرفور . . وهنا تتوقف الحياة تماماً .

٨

ولكن الحياة لا يمكن أن تتوقف ومن ثم لابد من العثور على حل . وباسم الأطفال الصغار تتدخل أسرة كل من السيد والفرفور لاستئناف العمل من جديد . ولعل نوع العمل الذى يقومون به - والذى هو من ابتداء السيد - مهنة دفن الموتى من البشر ، يومئذ إلى أن يبدأ السيادة دائماً هو امتصاص الدماء . ودفن البشر معناه قتلهم فى سبيل مصلحة شخصية . والسيد أنجب أولاداً كثيرين اشتغلوا كلهم بدفن البشر فجمعوا من وراء ذلك ثروة طائلة .

وهؤلاء الأبناء يدهون من الإسكندر وتحمس حتى نابليون وموسوليني وهتلر - أى أن السيد هو الأصل أو الجذر لكل قواد الحرب الذى يهبطون على البلاد الآمنة ليسفكوا دماءها ويمتصوا خيراتها . ولما يبدأ الفرغور والسيد العمل من جديد يكون دستورهما التصالح الطبقي وسيادة كل منهما لنفسه . على أنه بينما يعمل فرغور بإخلاص وجد في حفر القبور ، نرى السيد لا يعمل بنفس خالصة بل يعمل على مضايقة فرغور . ورغم ذلك يستمر فرغور في العمل إلى أن يجيئها ميت يطلب قبراً له ويطلب كذلك أحدهما فقط ليتفاهم معه في البيع والشراء . ولكنها يتقدمان إليه معاً بهدف التفاهم . فتكون النتيجة أن يثبت لهما الميت فشل هذا النظام الذى تنقصه السلطة . ويبدأان في اقتراحات جديدة ولكنها يفشلان في الوصول إلى حل يضمن للإنسان حريته - أى ملكيته لنفسه .

\* \* \*

وقد تطور مسرح يوسف إدريس فيما بعد إلى ما يشبه الصراع بين فكرتين متناقضتين هما فكرة سلب الملكية ، وفكرة استرداد هذه الملكية . ولعلها فكرتان مترابطتان متداخلتان . فسلب الملكية يعتبر من أحد وجوه استرداداً للملكية ، وكذلك استرداد الملكية يُعتبر سلباً للملكية على الوجه الآخر . وفكرة الملكية عند يوسف إدريس ترتبط بهذا التدفق الحيوى المجنون الذى تضطرم به الحياة في عصرنا . ومانسميه الآن بالتقدم إن هو إلا اندحار للرابطة الإنسانية بين البشر ، خراب للضائر والذم ، ذبول للوجدانات ، هجر للأرواح عن مهودها ويوتها . ذلك أنه ليس تقدماً حقيقياً صادقاً ولكنه بريق زائف خادع للبصر ، ليس في خدمة الإنسان بل ضد إنسانيته في حقيقة الأمر . فلقد رسم للإنسان العصرى صورة للجنة على الأرض فيها مالد وطاب من ثلاجات وبيوتاجازات و . . . إلخ هذه المنجزات الحضارية . ثم تركه يتطاحن ويتصارع بوحشية فظيمة في سبيل تحقيقها ومن أجل الاستمتاع بها والمباراة على أشدها بين البشر ، والاحترام كل الاحترام لمن « يملك » ، ومن يملك يعيش حياته طولا وعرضاً . وكل الناس تهوى أن تعيش حياتها كذلك طولا وعرضاً ، لكي يتحقق لهم ذلك لا بد أن يملكوا ، ولا بد أن تكون ملكياتهم قيماً مادية على أى وجه من الوجوه . وفي هذه الحالة سريعاً ماتتحول القيم المعنوية إلى قيم مادية ، وحتى إذا بقيت ثمة قيم معنوية فإنما لكي تستغل استغلالاً مادياً صرفاً - السيادة للمادة . . . وللملكية .

ويصبح قانون الروح تبعاً لذلك قانوناً بالياً لا يُسمن ولا يغنى من جوع ، ولا يسد فم أطفال

صغار ولا يني بجاجتهم ، ولا يجعلني - كواحد يعيش في إطار مادي بحت - أمشي مرفوع الرأس ممتلي البطن مستريح البال مسدداً كل مطالبي ومطالب أولادي كما أنه لا يتقنني إذا وقعت في ضائقة ، ولا يحميني إذا قصرت في واجب ، ولا يرفع من سعري في سوق الحياة اليومية وفي زحمة الشارع الممتلي بالآلاف أمثالي من الذين تقدر قيمتهم وأسعارهم بقدر ما في جيوبهم من أموال . ليس هذا فحسب بل إن قانون الروح هذا يظل باقياً لا للاستفادة منه روحياً بل للارتكاز أو الانكاء عليه وقت الضرورة . . وهو دائماً ما يكون احتماؤه فيه أو تدرع به للدود عن مصلحة ما هي بالضرورة القصوى مادية . والناس كالفل ، تعمل ليل نهار وبلا هوادة أو مبالاة وفي ذاتية مفرطة كما تجمع القوت لللغد فحسب بل لعمر طويل بعد موتها يعيشه الأبناء وأبناء الأبناء . أناثية محضة في جمع الملكية تحتاج الناس وتلهب ظهورهم وتعميمهم عن كل ما هو إنساني . . وكأنها القيامة قامت فألّحت الأب عن بنيه وأمه وذويه . وفي قصة « فوق حدود العقل » يعطينا المؤلف ثلاثة أشقاء يتنازعون ميراثاً قدره تسعة قراريط . في سبيلها يسوق الأخ الأكبر أخاه الأصغر إلى مستشفى المجانين بتهمة الجنون ليستولى على نصيبه . وكاد ينجح في لعبته فعلاً لولا أن الأخ الثاني يتدخل وتوضح الحقيقة من خلال صراعهم . ولكنهم عندما يدركون في النهاية أن شقيقهم الأكبر سيضار ضرراً بالغاً سرعان ما ينسحبون وينسون أمر الملكية مضحين بالميراث . . وتتصر الأخوة على التزعة الفردية وعلى نزعة الملكية .

ولكن يبدو أن هذه النهاية لم تتواءم مع وجهة نظر المؤلف ويبدو كذلك أنه وجدها نهاية غير مقنعة وغير متمنطقه مع نزعة الملكية الفردية التي بلغت هذا الأوج . فراه يعيد النظر فيها ، فإذا بها تتمخض عن مهزلة أرضية ، وفي هذه المسرحية ينشب الصراع حول الملكية الفردية . وخلال ذلك تتعاقب أوجه مختلفة لحقيقة واحدة وهي « نونو » التي ظهرت في عدة أشكال ، والتي ترتبط بكل من الأخوة الثلاثة وتجمع بينهم أيضاً وتكون هذه البؤرة الوحيدة - أهمهم - التي تشع منها حقيقة الأخوة الثلاثة ، ثم هي في نهاية الأمر حقيقة الدكتور نفسه التي تجيء في صورة زوجته حنيفة . إنها حقيقة واحدة ولكنها مختلفة الأوجه باختلاف ما يضره كل من هؤلاء . هي صورة « بلايرواز » تظهر لهم جميعاً وعلى حدة أحياناً فيحيطها كل منهم بالبرواز الذي بين جنبيه . ولعل ذلك البرواز هو الشخص نفسه بكل ما يخفيه وما يعلنه . فشخصية « نونو » إذن بظهورها واختفاؤها إنما تظهر أمانتها من جديد لتعبر - بين صورة وأخرى - عن حقيقة هذا أو ذاك بحسب ما تخفيه حقيقته وإن كانت هي في كل الأحوال . . « نونو » . الأمر

الذى عقد الموقف وبات من الصعب معه التيقن من : أين « نونو » الحقيقية من كل هذه الصور المختلفة . . إن « نونو » الحقيقية لو ظهرت لاتفصح الموقف تماماً .

وهم جميعاً - بما فيهم التورجى صفر - يندمجون فى عملية بحث مجموعة عن « نونو » الحقيقية . ولربما كانت هى أمامهم وهم لا يرونها ، أو قل إنهم رأوها بالفعل . . فالحلم لا يرونها الآن ؟ ! الحق أنها لا يمكن أن تظهر لأنهم يطلبونها ، فهى لا توجد بالاستدعاء ولا بالبحث العصى المحموم ولكنها نجى حينما تريد هى فقط أن تظهر ، فمن طبيعتها أن تظهر فجأة وفى لحظة ما لعلها اللحظة التى تتزاح عنها الستار داخل هذه الشخصية أو تلك من هؤلاء الذين يضعون أيديهم على جسم المهزلة الأرضية ولا يعرفون ماهى بالضبط حقيقة هذه المهزلة . وهى حينما تظهر سرعان ما تختفى ، ربما لأن الشخص المتلبس إياها تحركه الرغبة الدفينة فى إخفاؤها أو لعلها تختفى رغماً عنه . . وقد يتنكرون لها فى بعض الأحيان . ولكن الدكتور حكيم الذى كان منذ لحظات مطلوباً منه تقرير ما إذا كان محمد الثالث مجنوناً حقيقة فيؤشر بترجيله إلى المستشفى أو أنه لا يزال عاقلاً فيقيقه فى دنيا العقلاء . نرى موقفه الآن وقد تحول إلى العكس تماماً . فها هو الآن لا يدرك ما إذا كان هو نفسه مجنون أم لا يزال ينتمى إلى دنيا العقلاء ! بل إن إيمانه بالعقل يتزعزع فى هذه اللحظة . فقبل هذه اللحظة أو بمعنى أدق قبل هذا الموقف كان الدليل الوحيد على تعقله هو ما يوجد فى الدنيا المحيطة به من عقلاء ، إذ لولا وجودهم لما حكم بوجود عقل لديه لأنه - كالأخرين - يرى عقله من خلال هؤلاء وأولئك العقلاء أو بالقياس إلى عقولهم . والآن تبدو عقولهم فى نفسه محل شك كبير . أى أن عقله - بالضرورة - هو الآخر بدا لنفسه محل شك كبير . وهنا تتحول القضية من قضية جماعية هدفها البحث عن الحقيقة الموضوعية خلف هذه المهزلة ، إلى قضية شخصية بحتة من جانب الدكتور حكيم هدفها البحث عن دليل يؤكد له وجود عقله . ولما كان الدكتور حكيم قد أصبح طرفاً إيجابياً فى هذه المهزلة باعتباره مرجعها النفسى ومحلها والحقق فيها فى نفس الوقت ، لذا فإن قضيتة الشخصية هذه برغم التصاقها الشديد به تظل مرتبطة بقضية الجماعة ، لأنها نابعة منها ، وتعتبر حيثية لها أهميتها من مجموع الحيثيات التى بناء عليها سيصدر الحكم فى هذه القضية ، هذه المهزلة . ويتمثل هذا الدليل فى العثور على « نونو » الذى هو فى نفس الوقت نفس الدليل الغامض المتوارى عن هؤلاء ، والذى يبحثون عنه ، وإن كانت تفاصيل بحثهم تشير إلى وجهات أخرى إلا أنها وجهات تقف بين طياتها ذلك الدليل .

على أن الحكم في قضيته المهزلة الأرضية لم يصدر وإنما أسدلت ستار المسرحية والمحكمة عاجزة كل العجز عن تحديد المتهم الأصيل لتدينه أو ليثبت براءته على الأقل . وذلك على الرغم من أن « نونو » قد ظهرت في النهاية وكشفت لهم عن نفسها - أراحات الستار عن نفسها داخل نفوسهم والحق أن الجميع متهمون في إيجاد هذه المهزلة الأرضية ، ولكن أحداً منهم لا يريد الاعتراف ، لا بتهمة بل إنه منهم أصلاً ، الكل راح يلقي اللوم والمسئولية على نظام الكون نفسه وسنة الحياة ذاتها .

وشخصية « نونو » على اختلاف صورها التي ظهرت فيها ، تقدم لنا الحقيقة فعلاً . فهي كما قدمنا ، قدمت هي نفسها : « صورة حاجات كثيرة سهلة قوى تلقاها وتلمسها . صورة معاني عايشين طول عمرهم تتكلموا عنها كأنها موجودة ، زى العدالة كأنها ممكنة ، زى العادة كأنها حقيقة ، زى الحق كأنه باين . صورة بكرة اللى بتستنوه كأنه تمام غير النهاردة بيعجى بكرة زى النهاردة تقولوا بكرة . صورة أحلام كثيرة بتخلوها واقع وتبتوا عليه الحياة مع أنه مش موجود ولا حتى في الأحلام . صورة الأم أم والحبيبة حبيبة موش مريضة بالحلب . والإخلاص حقيقى إخلاص . صورة ابتسامة مية المية طالعة من قلب كله بيتسّم . صورة الصدق نرد ييه حتى على الكدابين . صورة انتصار خير على شر . عمر حد شاف بعينه خير حقيقى يتصر على شر . صورة أمل كل الأدلة ضده وكل اللى حوالينا بينفيه وشيء غامض زى شيء ما هوش أبداً ضمان ما تعرفش إمتى بيحضر وإمتى بيغيب ، مالكش أى سيطرة عليه ، هو الوحيد اللى بيأكد ويقول : أيوه الأمل موجود . صورة فيها كل اللى موش موجود في حياتكم . إنما علشان تعيشوا لازم يكون موجود . عرفت بأه أنا مين ؟ » . إنها لاشك تلخيص وافٍ لجوهر الصراع داخل كل إنسان . إنها في قضية المهزلة الأرضية تعتبر عريضة الدعوى وقرار الاتهام ومذكرة الدفاع في آن واحد . غير أن دفاعها نوع غريب من الدفاعات « فهو دفاع مدموغ بالتهمة ، وعذر يطوى في جوائحه الذنب .

والمسألة أن المهزلة قائمة على قدم وساق حول من « يملك » ومن « لا يملك » ومن يريد أن « يملك » ، والجميع تجمعهم حقيقة واحدة هي الجنون ، بالحياة أو من الحياة . فها هو ذا محمد الأول يصطحب الأصغر محمد الثالث إلى مكتب الصحة ليعمل على إدخاله مستشفى المجاذيب كيما يستولى على نصيبه في الميراث والميراث وإن كان في حد ذاته عشرة أفدنة إلا أنه صورة مصغرة للثروة التي خلفها لهم أبوه محمد الطيب محمد قارون . والحق أن أباهم لم

يخلف لهم ميراثاً يتفنون به وإنما خلف لهم لعنة كبرى هي لعنة « قارون » جدهم الذى كان مغرماً يجمع المال لا من أجل هدف حياتي وإنما من أجل المال فقط . . بدافع من الرغبة فى الاستحواذ والتملك والمتعة بنمو ما يملك ليس أكثر. هذا هو الميراث الحقيقى الذى أورثه قارون لأبنائه ، إذ ما يكاد يرحل عن الدنيا حتى يبدأ بينهم خلاف مسلح بأعنى الأسلحة الوحشية . فكلٌ يريد أن « يستحوذ » على نصيبه من الركة ونصيب إخوته إن أمكن - فهم ورثوا مع الثروة لعنتها : الرغبة الشديدة فى الاستحواذ . وهذه الرغبة هي محك الصراع بينهم وهي التى فسختهم وقضت على البقية الباقية من إنسانيتهم . وهم بدورهم أورثوها أبناءهم وبنات لها فى نفوسهم ما يبررها . ومحمد الأول يعترف بهذا قائلاً إنه فعلاً لجأ إلى أحط الأساليب وأخس الوسائل لكى يتترع من أخيه أرضه ، وأنه كان على استعداد لأن يعمل مالا يعمل فى سبيل أن تتول هذه الأرض إليه ، لا عن هوية فى جمع الأموال أو حباً فى امتلاك الثروة وإنما ضماناً لمستقبل أولاده فى هذا المجتمع المكثف المتلاطم ، وحماية لهم من الغول المتمدد فى عرض المدينة والمدعو بالشارع يهدد كل من ليس عنده زاد ، بالتشرد ، ثم يبرر محمد الأول فعلته هذه بأنه كان حتماً أن يسرق وأن ينصب ، وأنه مادام الأمر هكذا فليسرق من إخوته أو ينصب عليهم بدلا من أن يستدير على الآخرين . وهو يفعل هذا برغم يقينه بأنه بهذا الأسلوب يطيح بمستقبل أولاده من حيث يريد أن يؤمنه ، وأنه بذلك يكرر المأساة برغم حبه الشديد لأخواته ، وأنه إن كان يفعل ذلك مضطراً فإن عذره أنه الآن جزء من المأساة التى صنعها أبوه الطيب من قبل ، حينما ضيع مستقبلهم من حيث أراد تأمينه ، فإذا كان أبوه الطيب هو الذى يقف الآن وراء هذه النتيجة المؤسفة التى شكلت موقفهم الحالى بأن أوصلتهم إلى ذروة وحشية لا أمان معها ولا مستقبل ولا أخوة ولا إنسانية بالرة ، فإن محمداً الأول بدوره لا يتورع الآن عن بذر المأساة فى حياة أولاده لتفرغ فى مستقبلهم خلاقات دامية . هو متأكد من هذا تماماً ولكن غول الشارع الذى يأكل الشرف والكرامة والأعراض والأرواح والذى قانونه قوة الدراع الحامل سكيناً وقوة الوحوش تستر فى زى البشر ، كيف يقى أولاده شر هذا الغول ؟ . الحل الوحيد فى نظره أن يتحول هو نفسه إلى غول أقوى منه ، فهذا المنطق يحيا البشر من أجل الصغار ، أى صغار ، وهو باستناده إلى هذا المنطق إنما يستجيب لطبيعة الآدمى الذى فيه . . وعلى ذلك فليحاكمه المحاكمون وليعاقبه المعاقبون حتى يسكت الألم الذى يطبق على صدره ويخفه . ومنطق محمد الأول هذا يلغى معنى الأبوة الحقيقى ويحوله من علاقة حب وحنان إلى علاقة



مالك بملكه . ويفسر له أبوه الطيب هذه النظرية ومدى خطورتها شارحاً له وللمحكمة كيف أنه أدرك الآن فقط أنه بسياسة الاستحواذ والامتلاك هذه لم يعامل أبنائه كأبناء وإنما كملكية خاصة يخشى عليها من التبدد ويحميها بأسوار وأسلاك شائكة . ومع ذلك لم يقتنع محمد الأول لأنه أصلاً ليس لديه الاستعداد للاقتناع ، ولا يستطيع أى منطق آخر في الوجود إقناعه بعكس ما يؤمن به . وهذه الرغبة في الحصول على سلطة ما عن سلطة المال ، تقابلها رغبة مماثلة عند محمد الثانى ، وهى الرغبة في الإبقاء على سلطته كرجل بوليس . ولهذا فإن منطق أن نحارب البشر ما أمكن ، وأن نقف ضد أى مخلوق يطمع في الاستحواذ على ما لاحق له فيه ، فليأخذ كل إنسان ما يستحقه ، ولكن على ألا يكون ذلك على حساب وضع الآخرين ، أو بمعنى أدق لا ينبغي للإنسان مهما كان أن يبنى سعادته وسعادة أولاده على أشلاء الآخرين . على أن من رأى محمد الثالث أننا يجب أن نقضى قضاءً مبرماً على كل الدوافع المادية والحيوانية ، وأن نبقى فقط على القيم الإنسانية والدوافع الحرة التى من شأنها إتاحة المناخ الصالح لنشوء العدل وسيادته بين الناس . وكلا المنطقيين بالطبع لا يمكن تحقيقه ، لما يتسم به الأول من جمود وتعتيد ورغبة شخصية ذاتية في الإبقاء على مركز معين ، ولما يتسم به الثانى من مثالية هوجاء وسلبية واضحة . وهنا يتضح للطيب مدى استحالة أن تتواءم العدالة مع الرغبة في « التملك » فهو نفسه كآدمى له ما لم من أطماع وطموح ويثقل عليه ما يثقل كاهلهم من مشاكل وأبناء وزوجة ، كان يبحث عن مدى إمكانية جمع الثروة ، أو بمعنى أدق مدى حياية الإنسان ومستقبل أولاده ، مع الاحتفاظ بالعدالة في ذات الوقت . ولذلك فهو يرفض التعامل بمنطق هذه المهزلة الأرضية ويضع نهايتها بالنسبة له ، بأن يطلب قبيص الكثاف يرتديه كأنه يتزع عن نفسه تهمة العقل الذى فرضت عليه الحياة جنونها .

وهذا ينهى المؤلف مسرحيته نهاية موفقة . أولاً لأنها لاشك ستصدم المتفرج - والمتزمت على وجه أخص . وربما جعلته لأول وهلة يأخذ موقفاً من المسرحية ويثور عليها . غير أن هذا لا ينبغي ، إنها نهاية إيجابية مائة في المائة . ذلك أنها كالسوط يلسع إحساس المشاهد ، أو كالبركان ينفجر في داخله ويحمله بحس بضرورة المراجعة ، مراجعة نفسه وقيمه ومعتقداته وكل ما يقوم عليه كيانه النفسى . خاصة - وهذا توفيق آخر - وأن شخصية الدكتور حكيم كان من الواضح أن ثمة وشيجة قُرْبى تربط بينه وبين جمهور الصالة ، لا بمجرد التعاطف العادى مثلاً وإنما لأنه - فى تقديرى - كان يبدو وكأنه أحدهم ، أو كأنه جاع لهم على خشبة المسرح فى

هذه المهزلة الأرضية التي يعيشونها . وليس معنى هذا أن بقية شخصيات المسرحية لم تكن تنتمى إلى جمهور الصالة ، ولكنى أقصد أن الجمهور كان يرى المهزلة كلها من خلال شخصية الدكتور حكيم .

والدكتور حكيم ، دكتور كأي شاب من الطبقة المتوسطة تعلم وأصبح دكتوراً يحمل على صدره هموم طبقته ومشاكلها ولا يزال . وفضلاً عن ذلك فهو « حكيم » الأمر الذي يذكركنا بشخصية الحكيم في تراثنا الشعبي المعروف ، وهو الرجل الذي يعي ويدل بالمشورة ويبحث في أغلب الشئون . وهو كأي شاب من شبان طبقته ، طموح ، يود لو ينجح حياته سعيداً أو بمعنى أكثر وضوحاً أن يتحقق في حياته وحياة كل الناس متعة المال والبنون زينة الحياة الدنيا . ويرى أن من حقه العمل على تحقيق ذلك ، وأن ذلك يمكن تحقيقه ، لأن الحياة في اعتقاده ليست عرقاً واستبسلاً فقط ولكنها بجانب ذلك عملية أخذ وعطاء مستمرة بين الناس وعلاقة إنسانية يسودها العدل والصفاء . ولكن الحياة كانت تتقدم به والمسئولية تزداد ثقلًا على كاهله : مسئولية أن يعيش هو وزوجته وكومة من الأطفال عيشة لائقة وفضلاً عن ذلك مطلوب منه أن يتحمل مسئولية أولاده ليس فقط في الحاضر ولا في المستقبل بل بعد أن يموت أيضاً . وهو لم يكن ليشغل البال كثيراً بهذا الأمر نظراً لما يشبه حالة اليأس بدأ يتسرب إلى نفسه من خلال ميكانيكية حياته اليومية . . لولا أن للمسئولية وكل الأشياء والمعاني والأحلام صوتاً ملحاً هو صوت زوجته ولابد أنه صوت موجود في كل بيت .

واليوم بينما كان يستعد لمواجهة يومه تناول قبل إفطاره جرعة مرة من كلام زوجته ما لبثت أن سرت في كيانه وجمدت له صورة أولاده وكيف أنهم حتى الآن لم يدرجوا في الحساب ولم تتخذ بشأنهم أية خطوات أو استعدادات لتأمين مستقبلهم . ثم ما لبثت هذه الخواطر بدورها أن استقرت في لا وعيه ، وكان لابد أن تتوارى عن ذهنه تحت أعباء العمل . ويبدأ العمل وفي وعيه - أو إن شئت في « حكيمته » - صور عن الطبقة الوسطى تنطق بأن : مصر ما فيهاش فقر إنما فيها قلة رأى ، وليس أدل على قلة الرأى من رجل كالذى في هذه الصورة يهرب من ضغط الواقع إلى جو حلم كاذب تهبثه له أنفاس الحشيش فتكون النتيجة أن يأكل هذا الحلم الكاذب حياته وجهده وقوت عياله وسترهم . هذه هى إحدى وجوه الصورة . أما بقية وجوها فهي تتوالى في صورة حية فإذا بها مهزلة أرضية . . تبدأ بالتقيض يلتقيان - ربما لأول مرة على خشبة المسرح المصرى - أمام الدكتور . رغبتان متناقضتان تمام التناقض تعانقتا وتضافرتا في سبيل

المجئء إلى هنا ، وفى تلك اللحظة يجمعها هدف واحد هو خلاص كل منها من الأخرى وجميعها حالة واحدة ومتناقضة أيضاً وهى حالة الجنون . محمد الأول ومحمد الثالث تجمعها الرغبة الشديدة فى ممارسة الحياة والرغبة الشديدة فى الانسحاب منها . الأول قادم ليعمل على سرعة الخلاص من أخيه ليتمكن هو من وضع يده على نصيبه فى الميراث . والثالث قادم - برغبته - ليعمل على سرعة الخلاص من أخيه كذلك ليستريح هو من شروعه ومن حقارة الدنيا التى تتمثل فى سلوكه . وفى كلتا الحالتين جنون بالدنيا ومن الدنيا . وعلى الدكتور حكيم أن يفصل فى أمرهما باعتباره نقطة التقاء الحياة بالموت والبوابة التى تعطى جوازاً بالرحيل من الحياة أو إليها ، فمن تحت يد الدكتور تخرج شهادات الميلاد للأطفال وشهادات الوفاة كذلك ، وفضلاً عن ذلك تشهد بما إذا كان هذا الشخص أو ذاك ما زال يتسمى إلى دنيا العقلاء أو أن مكانه قد أصبح خارج حدود العقل .

وإذ يصطدم التقيضان ببعضهما يكون الدكتور حكيم هو المحك الوحيد لتوليد الشرار . ومن أول وهلة نحس كما لو كان هذان التناقضان قد تولدا فى لا وعى الدكتور حكيم ثم تجسدا فى تلك الصورتين على خشبة المسرح واندجنا فى صراع . وعلى إيقاع يكاد يذكركنا بإيقاع الفعل التراجيدى فى مسرحية أوديب . يتكشف الصراع بين التناقضات شيئاً فشيئاً عن المهزلة الأرضية ، فى جوهر مزيج بين الواقع والحلم ، بين الواقع النفسى لحالة الدكتور حكيم آن ذاك وبين لحظة الحضور المسرحى لمواجهه ، بين واقع الحياة التى يعيشها وتعيشها طبقته الوسطى وبين تجوال عقله واستكشافه لمهزلتها الأرضية حتى كأننا فى عالم غريب ليس هو بالواقعى ولا بالخيالى ، كما أنه ليس بالعاقل ولا بالجنون ولكن لا يمكن تسميته . . ما خلف حدود العقل . وعملية الاستكشاف هذه تتم فى اضطراب يلغى حدود الزمان والمكان ويتقدم من خلال التراجع إلى الخلف ويرتفع عن طريق الهبوط إلى القاع ذلك أننا لسنا بصدد أحداث درامية تقليدية تتطور لتصل إلى ذروة معينة ولكننا بصدد جدلية ديكارتية كلما توغلنا فى أعماقها إلى القاع اتسعت بؤرة الإشعاع أمام أنظارنا واتضح على ضوئها كثير من التفاصيل الهامة ، التى تكشف لنا عن حقيقة المهزلة وتكشف - بالتالى - للدكتور حكيم عن مصيره المؤسف ومصير أولاده الذى تمثل أمامه الآن فى أبشع صورة لو أنه استمر فى الحياة بمنطقها هذا المنطق المزلز الذى تجاوز حدود العقل ، لذلك كان حتماً أن يعزز موقفه بهذه النهاية الصارخة ، الغاضبة أعنف الغضب . . الزاغة الترحيب بالجنون ، والرافضة لهذا العقل الذى

فشل في أن يمتلق الحياة بمنطق إنساني عادل ، إنها صرخة احتجاج وتمرد لا على نظام اجتماعي بعينه ولكن على عجز العقل البشرى نفسه . مما يحفز المشاهد على سرعة البدء في محاولة تطهير نفسه من أية نوازع فردية تقوده إلى شهوة الامتلاك وحب السلطة والرغبة في الاستحواذ . .

الطبقة الوسطى يجتمع رجالها - وهذا تقليد عائلي عريق في ريفنا المضرى - ويحضر كبارها وصغارها ، والمتعلمين منها وأنصاف المتعلمين ، والموظفين والتجار . وفي هذا الاجتماع العائلي الرهيب نرى عدداً من المواقف المختلفة يتوزع بينها أمن عائلة الطبقة الوسطى ومحدث بسببها صدمع في تشكيل حياتها . فمحمد الأول يمثل موقف رأس المال المستغل ، ومحمد الثانى يمثل موقف الموظفين الذين لا يعينهم من الحياة سوى هدف واحد هو الرغبة في تصليح أوضاعهم وكفى ، بأى شكل وتمت أى ظروف ، المهم أن يحصلوا على حقوقهم كاملة ، أما كيف يتحقق هذا فذلك مالا يستطيعون الإفتاء فيه أو حتى مجرد التفكير الموضوعى ، لسبب بسيط وهو أنهم بحكم تكوينهم الطبقي والبيئي يفتقرون إلى عمق النظرة واتساع الأفق الأمر الذى يقف بهم عند حدود عدالة غامضة من الصعب تحديد ملامحها فضلاً عن إمكانية تحقيقها . ومحمد الثالث يمثل المثقفين بشططهم وجنونهم إلى المثالية في التفكير بدرجة لا تتواءم وحدة الواقع فتصاب بحالة سلبية أو اتخاذ موقف عكسى من الحياة يبلغ حد الانسحاب منها .

والمؤلف يختار موقفاً من أمتع المواقف وأشدّها مصرية وأقدرها - تبعاً لذلك - على التعبير عن تفاصيل المهزلة . فموقف الخلاف والقتال على الميراث من المواقف التى ترتبط بترائنا الوجداني أعمق ارتباط ، ومن منا رأى موقفاً يتخاصم فيه البعض ويختلفون ثم لم يعلق على الفور قائلاً : « يعنى بيتخانقوا على الورث ؟ » والمقصود بكلمة الورث طبعاً : الميراث . كما لو كان « الميراث » بالنسبة لنا كمصريين - وهذا شئ غريب فعلاً - هو السبب الوحيد الذى من أجله تسيل الدماء وتطير الرقاب . وكلمة الميراث فى مأثورنا الشعبي ترتبط فى الأذهان بالمعار والماشية والأغنام والبيوت وما إلى ذلك من قيم مادية عينية تشكل تركة ما . ولا تذكر كلمة الميراث إلا وتصاحبها فى الأذهان صور عديدة لمحاكم وقضايا ومحضرين وحجوزات وجلسات مصاطب أو اجتماعات عائلية على مستوى كبير وخطير . والذى حدث بالضبط فى مسرحية « المهزلة الأرضية » ليس إلا تجسيداً لهذه الصور المتوارثة مع الميراث . فها هى ذى الخلافات تصل بين الأخوة إلى أشنع حد ، إلى الحد الذى يعجز عن الفصل فيه أى حاكم أو أية سلطة قضائية . ثم ها هى ذى عائلة الطبقة وبها « صفر » فرفور القرافير المعلم الذى لم تحل قضية

حياته في مسرحية الفراير لعله يلتمس حلاً في هذا الاجتماع غير العادى .  
 وبحضور الجلد « قارون » المتهم الأول في قضية الملكية الفردية بوضع بذورها . وحضور ابنه  
 « الطبيب » الذى قام منه برعاية هذه البذور وتنميتها إلى أن امتدت في الأعماق وأصبحت  
 لعنة . وبحضور أولاده الثلاثة الذين أصابهم اللعنة في مقتل . وبحضور « صفر » المعدم الضائع  
 بينهم والمتحمل أساهم . وبحضور الدكتور حكيم المحلل العقلى وفي نفس الوقت المتفرج صاحب  
 القضية ورافع دعاوها والباحث لها عن حيثيات حكم منطقي سليم وإنساني . أقول بحضور كل  
 هؤلاء تقوم محكمة ، ويكون « صفر » هو قاضيا ومدعيها العام وحاجبها ( والكل في الكل )  
 بالنسبة لها . ويستطيع « صفر » بكل ما لديه من ذكاء وفرورى وحقد طبقى ، أن ينجح في  
 طرح القضية ووضع قرار الاتهام وأن ينجح - بوعى أو بلا وعى - في الحصول على اعترافاتهم  
 باشتراكهم في إقامة واستمرار هذه المهزلة الأرضية . أما الحكم على القضية فلم يصدر بعد .  
 وإذا كان صفر في مسرحية الفراير قد ظل يدور في حلقة مفرغة بحثاً عن الحرية . فإن الدكتور  
 حكيم ينتهى نفس النهاية . . بحثاً عن الحقيقة القاطعة .



## القسم الثاني

### قراءات مسرحية





## الليلة نضحك . . مع ميخائيل رومان

وأنت قد تضحك وقد لا تضحك ، ولكنتك على أى الأحوال ، لابد أن تبحث بين صفحات المسرحية عن وعد ميخائيل رومان لك بالضحك الذى مناك به هذه الليلة . . وحينئذ سوف تكشف بعد نهاية المسرحية أنك لم تجد - ربما - ولا ابتسامة واحدة - ولربما تعود مرة أخرى وتتصفح المسرحية من جديد وأنت أكثر عصبية وأكثر تصميماً على البحث عن الضحك . وعبثاً تحاول . وهنا تطوى المسرحية ، وشيء من الحجل يسرى فى أوصالك نتيجة هذا المقلب الذى لاشك ستحس أنك شريته - لاشيء إلا لأن المؤلف جذبك من عينيك قائلاً لك - فى حين يشير بيده نحوك فى لهجة إغراء: تعال . . « الليلة نضحك » . . هذا إذا كنت ممن يبحثون عن الضحك بوجه عام . أما إذا كنت ممن لا يعينهم هذا الأمر كثيراً فلا شك ستلوى شفتيك امتعاضاً وأنت تطوى آخر صفحة فى المسرحية ، وفى ذهنك خاطر ملح يقول : نضحك على ماذا ؟

والحكاية ليست حكاية الضحك ، الآن على الأقل ، إنما هى حكاية المؤلف نفسه ، وحكاية المسرحية . أما المؤلف فأنتم لاشك تتذكرونه ، إنه ميخائيل رومان مؤلف مسرحيتي : « الدخان » التى عرضها المسرح القومى منذ سنوات و « الحصار » التى عرضها مسرح الحكيم . ولقد أثارت مسرحية الدخان كلاماً وحديثاً بين النقاد والجمهور على السواء . قال البعض إنها ليست مسرحية على الإطلاق . وقال البعض الآخر إنها صدى شاحب لأنفاس الكاتب الأمريكى آرثر ميللر . وتساءل البعض الثالث قائلاً : ما هذا الشيء الذى اسمه الدخان ؟ وبرغم أن الإجابة على هذا السؤال ظلت معلقة فى الأذهان حتى الآن ، فإن الأكثر تعلقاً بالأذهان من ذلك هو ما أثارت « الدخان » من دخان فى سماء مسرحنا ، وعلى التحديد موضوعها الذى كان غريباً كل الغرابة عن الوجدان « المصرى » الأصيل . فقد كانت تعرض لشاب مصرى مثقف يقوم بينه وبين الآلة صراع مر ، حيث تحددت الآلة فى حياته منذ أن عُين كاتباً على الآلة الكتابة بإحدى المصالح . وخلال صراعه ضد الآلة يفقد الهدف ، وعزقه الضياع إلى إدمان المخدرات . وحينما تنسحق شخصيته تماماً يفيق على حطام نفسه -

ويقرر « ! » أنه : « لازم ألاق هدف . خالاق هدف » ثم تنتهى المسرحية ونحن لم نعرف بعد إذا كان قد وجد الهدف أم إنه لا يزال حتى الآن يبحث عنه ، ولكن أغلب الظن أنه لن يجده لأنه لم تكن هناك أية دلائل موضوعية تشير إلى ذلك .

ويقدر ما أثارته مسرحية « الدخان » من دخان ، بقدر ما أثارته « الحصار » من صمت اتضح حتى في الكلمات التي كتبت عنها . وقد يكون ذلك راجعاً إلى أن المسرحية تناولت قضية معاصرة هي قضية اندماج الفكر والأدب في « العمل » بمعنى أن يكون لكل منهم دور إيجابي في المعركة السياسية . الأمر الذي لمس رأس « اللعل » في حياة بعض الشخصيات الموجودة في الواقع الخارجي للمسرحية ، والتي كان من الواضح أنها ذات صدى في المسرحية أو في أعماق المؤلف في أثناء كتابته لها .

وإذا كان المؤلف في حصاره ذاك قد اقترب من الوجدان المصرى المعاصر فإن القضية الأثيرة لديه - وهي قضية المثقفين وتحلل وجدانهم بإزاء أحاسيسهم بقهر معين أو وقوعهم تحت ضغط ما - لم تخل منها مسرحية « الحصار » وكذلك لم تخل منها مسرحية « الوافد » القصيرة الملحقة بمسرحية « الليلة نضحك » . وربما تكون « الليلة نضحك » هي الوحيدة من بين مسرحياته التي ينحو فيها المؤلف منحى يختلف عما ألفناه عليه في عملية السائقين وعمله الجديد القصير .

إنه في الليلة نضحك لا يختار أبطاله من المثقفين وأزماتهم الشهيرة ، وإنما يلجأ إلى التاريخ الأسطوري ، ليستلهم منه موضوعاً أسطورياً عصرياً . . وبالتحديد قصة شهرزاد والسلطان . . قصة السجن الذهبي الذي أودع السلطان فيه شهرزاد ، والذي تمرد هي عليه وتتوق إلى الحرية حتى ولو كانت بلا ثياب ولا جوارى ولا حل . والسلطان نفسه قد مل السجن في القصر والحياة كلها . وحينما يتمرد هو الآخر على هذا السجن يصطدم تمردة بتمرد زوجته ويصبح كل منهما سجين رغبة الآخر . فالسلطان لا يريد لشهرزاد الخروج عن القصر ولو للحظة واحدة خوفاً من المجهول الذي يؤثر على شرفه وكرامته بسبب جمالها الصارخ . وكذلك شهرزاد تنفجر أخيراً ولا تريد له الخروج من القصر خوفاً من الأعيه . وفي هذا السجن الجديد يشاهد السلطان قصة الحصومة مع الحرية . . تمثل أمامه . .

مسرحية تدور داخل المسرحية يقوم بها رهط من حاشية القصر ، ويشارك في أداء أدوارها شهرزاد نفسها والسلطان نفسه برغم وضعه كمتفرج - فقد كان في مجلسه يتفرج تفرجاً إيجابياً ،

إذ هو يتفاعل وكل ما يدور أمامه : الزوج الذى اشترى حرية زوجته وزلف لسانه بلفظة الطلاق فما درى إلا والطلاق حقيقة واقعة وزوجته فى حضن شخص آخر أعطاه العاطفة فأعطته كل شيء . . والمؤلف يركز على « شيمة » أساسية فى المسرحية وهى أن الإنسان يمكن أن يخطئ خطأً فيظل طول عمره يدفع ثمنه ، ابتداء من السلطان حتى الزوج فى المسرحية داخل المسرحية . والسلطان وشهرزاد شخصيتان تاريخيتان مشهورتان ، غير أن المؤلف يخرج بهما فى الأيام الحاضرة ويزوج بالأيام الحاضرة فى حياتهما بطريقة تعسفية واضحة . وترد على لسانيهما كلمات تتحدث عن التليفزيون والراديو والتليفون والثلاجة وما إلى ذلك من منجزات الحضارة الحديثة - لعل المؤلف بذلك يشير إلى أن معطيات الحضارة هذه بقدر ما خدمت الإنسان بقدر ما أفسدت عاطفته . أو لعلها فكرة الآلية التى دأب المؤلف على مهاجمتها دائماً وعلى خلق نوع من الصراع بينها وبين أبطاله . بدليل أن الزوجة - أو شهرزاد - فى المسرحية داخل المسرحية ما تكاد تصدق أنها ودعت حياة زوجها بما فيها من آلية تسحق شخصيتها وإنسانيتها ، حتى تنطلق مع الشاب علاء ابن الأرض الحضراء والفاؤس والعمل . وإلى جانب ذلك ترى المؤلف يدين أجهزة الحكم فى السلطنة عن طريق القضاء والخير القانونى على وجه أخص ، الذى يشبه المنشار طالع آكل نازل آكل من دم الناس وأعصابهم . ويهاجم كذلك القانون الذى لم يوضع إلا للتحايل على الضعفاء إلى جانب عدم اعترافه بالعواطف الإنسانية أو الروابط العضوية ، بل إنه يحطم كل هاه العلاقات تحت ستار حماية الحقوق .

والمسرحية محشوة بالكلام ، ما بين حوار وإرشادات مسرحية . والحوار فى المسرحية يجعلنا ندرك لأول وهلة أنه هو المنفذ الوحيد فى يد المؤلف ليقول لنا من خلاله كل صغيرة وكبيرة . وهو حوار فى مستوى واحد تقريباً ، ولا يمكن أن نقوله شخصيات بعينها ، إنه كلام المؤلف نفسه . وهو كلام أفسدته - درامياً - قراءات المؤلف الكثيرة وتأثره بعديد من المذاهب المسرحية ، وعلى الأخص موجة مسرح العبث التى يتميز حوارها بالخلط بين المعانى والأشياء ، وهى طريقة تتواءم مع الفكرة العبثية حيث يشمل العبث كل عناصر العمل الفنى شكلاً ومضموناً . ولكنها عند مؤلفنا تبدو شاذة معقدة مثيرة للغربة . هذا إلى جانب الخلقة فى اختيار الكلمات التى لا تعبر عن شيء نابض حيث تبعد بها إنشائها الصرفة عن الموضوعية . وأول خاطر يتبادر إلى الذهن فى أثناء قراءة هذه المسرحية أن المؤلف كتبها مشهداً مشهداً على حدة ، وكل مشهد منفصل عن الآخر مستقل بذاته ، ثم جمعها فى النهاية وأجهد نفسه ليلصق



ومن الملاحظ على مسرحيات المؤلف عموماً أنها تفتقر إلى الانسياب الفنى الثرى ، وأنها تبدو مرسومة بالقلم والمسطرة . وإذا كان الفن يكتب بالإحساس فإن مسرحيات المؤلف تكتب بالعقل مع اليقظة الشديدة جداً . وفى تقديرى أن اليقظة إذا زادت عن حدها تفسد الفن وتجعله أقرب إلى الرياضيات .

## خيال الظل . . والمسرح العربي

لعلنا قد اتفقنا على أن المسرح فن وافد علينا . . وأنه برغم ازدهار الحركة المسرحية في بلادنا الآن إلى حد ما ، فإننا لا يمكننا القول بأن هذا الذى وصلنا إليه يعتبر من خلق عبقرتنا أو مراحل نمو لبذرة كانت في أرضنا من قديم الأزل . . بمعنى أنه ليس لدينا تراث مسرحى . والثابت تاريخياً أننا لا نقف على أرض تتكون طبقاتها من آلاف الأعمال من عباقرتنا فعلاً ، لسبب بسيط وهو أننا حتى الآن لم نكتشف في المسرح شخصيتنا الحقيقية بعد . ومع ذلك فنحن حتى لم « نتأثر » بالسماة المسرحية الأجنبية لأن المسرح لم يكن قد نقل بلغتنا العربية قديماً كأي تراث أدبي مكتوب نقلته اللغة العربية .

على أن هذا لا يعنى مطلقاً أن الفكر العربي لم يصل بنا إلى هذا اللون من التعبير . فالحق أنه إذا كانت اللغة الفصحى قد فرضت على الأدباء العرب أشكالا معينة في التعبير كالشعر والمقامة ، فإن الشعب مع ذلك انطلق وجدانه معبراً عن نفسه تعبيراً ملحيمياً في قصص عنترة وأبي زيد اللحال وما إلى ذلك - وحتى لغة التفكير بالصور لحياة عرفها الشعب كذلك وله فيها باع طويل . . وذلك ما تمثل في خيال الظل والأراجوز . ولعل اهتمامنا بفن خيال الظل بالذات مرجعه إلى « النص » ، فالنص يعطيه البقاء ويكون له تراثه الأدبي بحيث يمكن الرجوع إليه واستلهامه بعض الحقائق . وهذا الاهتمام بفن خيال الظل بدأ مع ظهوره تقريباً ، إذ انتشر انتشاراً ملحوظاً ودخل القصور والأكواخ وألفت عنه الكتب الكثيرة : التمثيل والقصص الطوال في دوائر المعارف بأقلام العلماء العرب والمستشرقين ونذكر منها ما كتبه العلامة أحمد تيمور في كتابه « خيال الظل واللعب والتمثيل المصورة عند العرب » ثم كتاب إبراهيم حمادة « خيال الظل » و« تمثيلات ابن دانيال » ثم ما كتبه الدكتور مندور في كتابه « المسرح » ، وأخيراً كتاب الدكتور عبد الحميد يونس الذى ظهر ضمن سلسلة المكتبة الثقافية . والدكتور يونس من أوائل المهتمين بفنوننا الشعبية وبرجالها ويرأس تحرير مجلة للفنون الشعبية ويهدي كتابه إلى الأصدقاء الذين يتعاونون معه على إصداره . وهو يرى - في مقدمته - أن فن خيال الظل لقي ازدهاره في القاهرة حتى لم يعد هناك مجال للسؤال عما إذا كان

هذا الفن من ابتداء العبقرية العربية أو هو من نتاج عبقرية أجنبية . . ذلك أن المهم في الأمر أنه في القاهرة دخل طور الأدب الرفيع ، إذ قام بدور فعال وحاسم في نقد المجتمع وفي تشكيله في صور حية ذات فلسفات ومعاني ، ملتصقة بالشعب ومعبرة عن وجدانه الأصيل . و «خيال الظل» ثالث ثلاثة أنماط من التمثيل الشعبي غير المباشر ، وأولها «صندوق الدنيا» وثانيها «القره جوز» أو «الأراجوز» بتعبيرنا المعصرى . ولعل الكثيرين منا في صغرهم شاهدوا صندوق الدنيا ، والسفيرة عزيزة حيث يجلس الواحد منا على دكة خشبية بجانب عدد من الصبية ثم ينظر في عدسة مكبرة ، ليرى صوراً متتابعة يرشدنا إليها ويفسرنا لنا ويدمج بعضها ببعض في أحداث رهيبة لا تبين ، صاحبها الواقف بجانبنا يردد من حين إلى حين : اتفرج يا سلام . . مثلاً شاهدنا وما زلنا نشاهد «الأراجوز» الآن .

وإذا دخل نمط صندوق الدنيا في باب التمثيل على سبيل المجاز لأن عارض الصور يقوم بدور المنشد والراوي ، فإن نمط «الأراجوز» يدخل في باب التمثيل بطبيعته ، حيث توجد شخصيات تتحرك وتتفعل وتقول حواراً ، ولكنه على أى حال لا يستعمل سوى الدمى فقط ، ومسرحاً متقللاً مكشوفاً . أما «خيال الظل» فهو يمتاز عنها في أنه يستعمل الصورة والضوء معاً ، ويعرض لصور من الحياة بها عديد من الشخصيات ، وهذه الشخصيات يكمن خلفها عدد من اللاعبين المحترفين . وهناك بعض المصطلحات عرف بها اللاعبون . المصطلح العام الأول مأخوذ من صيغة «خيال الظل» ، فاللاعب المتخصص في تحريك الشخصيات اسمه «الخيال» - ومن هنا يتبين لنا أن الجمهور يدرك أن هذا الفن يقوم على التخيل والإيهام - أما رئيس الخياليين ، أو المخرج في عرفنا ، الذى ينظم حركة الشخصيات ويربط بين سباق الأحداث فاسمه «المعلم» . وهذا الشخص دائماً يقوم بالاستنتاج أو استهلال التمثيلية بإرشاد المقدمة . ويسميه بعضهم «المقدم» بكسر الميم . وثمة شخصية أخرى من القائمين بتحريك الشخصيات اسمه «الحازق» ولعله مأخوذ من ارتفاع الصوت وحدته ، وهو يقوم بوظيفة تركيز الانتباه كلما ظهرت الحاجة من ناحية الموضوع أو من ناحية استثارة الجمهور طلباً «للنقطة» وإشاعة الضحك في وقت واحد . ولقب آخر يطلق على بعض الشخصيات هو «الرخم» بمعناه المعروف في لهجة القاهرة ، وهو يقوم بوظيفة المهرج ، وقد فرضت هذه الشخصية وجودها على كثير من تسميات خيال الظل . ولقد كانت كل هذه الشخصيات مع ذلك تتنوع وتتلون بأشكالها الاجتماعية مختلفة . . مع الاستعانة بالقدرة على تقليد أصوات الحيوانات .

ولم تكن الصور التي تنعكس على الشاشة مجرد لوحات يراها الإنسان كما يرى غيرها من صور الناس والحيوان والمناظر الطبيعية ، ولكنها كانت تنعكس على الشاشة بتفاصيلها وألوانها وقدرتها في بعض الأحيان على تحريك بعض أجزائها . . . وتلك مهارة مشهود بها لهذا الفن ، على معرفته الكاملة بطبيعة المادة المشكلة وعلى حسن استغلاله للألوان في إبراز التفاصيل . ومن هنا يتضح لنا أن هذا الفن كان فناً معقداً ، يقوم بكل ما توسلت به الفنون الشعبية من مادة مشكلة ، من لون وحركة وإيقاع ، ونغم وكلام . وذلك فضلاً عن أن التصوير الخاص به ارتبط بفتن إسلاميين هما العارة والزخرفة . ورغم ذلك فسرّح خيال الظل بسبب الوسائل المادية : فهو عبارة عن خيام متقلبة ذات أسوار من الخشب . . . ويجرى التمثيل خلف ستار من القماش الأبيض الخفيف ، والممثلون عرائس من الورق المقوى أو الجلد المضغوط خلفها مصباح يعكس ظلالها على الستار ، والعرائس تتحرك بحجوظ تصل بعضها ببعض وتنتهي في يد صاحب الخيال الذي يحركها حسب مقتضيات الحوار . . . ومع أن من طبيعة المسرح أن يكون ليلاً مقفلاً فإنه كثيراً ما استعان فنانوه بضوء الشمس في النهار مع استعمال الحدق والمهارة حتى لا تقلب الصورة . . . أما الحوار الذي تنطقه الظلال فعالباً ما يليقه صاحب الخيال نفسه - الجالس خلف الستار طبعاً - مع تلوين صوته وتغييره حسب نوع الشخصيات وأحياناً كان يستعين بمساعد له يتبادل معه إلقاء الحوار . . . مع توحيد الإيقاع وترتيبه في الحركة والحوار معاً .

بهذه الإمكانيات المتواضعة قدم مسرح خيال الظل مسرحيات عظيمة تفرغ لإنتاجها - خصيصاً لهذا النمط - أدباء دخلوا التاريخ الأدبي بشأنها . ومسرحياتها يسمونها « البابات » ومفردتها « بابة » . ومن أهم الأدباء الذين كتبوا بل برعوا في الكتابة لمسرح خيال الظل محمد ابن دانيال الموصلي الذي جُمعت باباته في مخطوط اسمه كتاب طيف الخيال ، ويرجع زمن كتابتها إلى عصر الظاهر بيبرس . وهي من الناحية الأدبية تعتبر تطوراً لفن المقامة عند الحريري والهمداني وإن كانت البابات تختلف بعض الاختلاف عن المقامات في أسلوبها وشكلها ، فهي أولاً وقبل كل شيء استعملت لغة يمكن أن نسميها باللغة الديموقراطية ، تلك التي لا تفرق بين فصحي وعامية في التعبير . فالحوار في البابات يمزج الفصحى بالعامية ويتقن من كل منها ما يصيب الهدف من الألفاظ ، فتارة تقول الشخصية زجلاً شعبياً ، وأخرى تقول قصيدة فصيحة ، وأحياناً قصيدة باللغتين معاً بحيث يخلق المزج بينهما لغة ثالثة قريبة إلى أفهام الناس على مختلف أفهامهم .



وبمحاولتنا الاستقصاء عن مهد خيال الظل الأصلي تكشف أن الدكتور عبد الحميد يونس قطع برأى حاسم في هذا الصدد . وإذا كان كل من العلامة أحمد تيمور والباحث إبراهيم حادة والدكتور محمد مندور قد ذهبوا جميعاً إلى أن هذا الفن قد عرف في العصور الوسطى في البلاد الشرقية والعربية وفي مصر الإسلامية - وإن كان مندور قد أضاف رأى بعض المستشرقين الألمان ، وبخاصة جورج يعقوب ويول كاله اللذين أرجعا نشأة هذا الفن إلى الصين ، بدليل أنه مازال يسمى في اللغة الفرنسية باسم الظل الصيني ، مما يلغى ، أويكاد ، فكرة نسبه إلى الهند - فإن الدكتور عبد الحميد يونس لا يفوته أن يعرض لهدين القولين ثم يضيف رأياً ثالثاً أدلى به بعض المستشرقين كذلك وأرجعوا فيه نشأة خيال الظل إلى بلاد الهند ، واستند في هذا على دليلين قدمهما المستشرقون : الأول وهو دليل مباشر مأخوذ عن بعض النصوص السنسكريتية لأغاني الراهبات ، وفيه إشارة إلى خيال الظل ، ومع ذلك فإن الدليل لا يؤكد أن الوطن الأول له هو القارة الهندية . أما الثاني ، وهو دليل غير مباشر ، فأخوذ من صفة تتعلق بالمواد التي يتوسل بها في أداء فن خيال الظل بجزيرة جاوة . فإن صاحب البضاعة في تلك الديار كان يستخدم مواد هندية . ومعنى ذلك عند الباحثين المستشرقين ، أن الهند لا بد أن تكون الأصل الذي أشاع هذا الفن في جميع الأنحاء . ولكنه مع ذلك لا يقتدى بهذا الرأي فيعود ويرجع نشأة خيال الظل إلى الشرق الأقصى ، في منطقة تشمل الهند والصين معاً . غير أنه كذلك لا يسلم بهذا الرأي تسليمًا تاماً ، فيرجع من جديد ارتباط هذا الفن في الصين بالشمس ، أى أن الضوء الذي يركز على الصورة محدثاً انعكاساً كان يستمد من الشمس ، ولم يكن في تلك المراحل في حاجة إلى ما يشبه المسرح المعلق أو السمر الليلي ، كان يمكن أن يؤدي في وضوح النهار ، ومعنى هذا أنه عبّر عن تصور قديم للبصريات ومن الصين انتقل هذا الفن إلى أماكن شتى ، وفي اتجاهات مختلفة .

ومها يكن من أمر فإن الدكتور عبد الحميد يونس يتفق في النهاية مع البحوث السابقة له من أن الفن كأى حلقة أساسية من حلقات التراث الشعبي العربى ، مثل ألف ليلة وليلة مثلاً ، مر بثلاث مراحل بدأت من الشرق الأقصى ، ثم اتخذت زياً فارسياً ، على يد الطبقة الوسطى في العصر الذهبي الإسلامى . وعلى كل حال فإلهم أن خيال الظل لم يصبح له كيانه المستقل بمقوماته الخاصة في التأليف والأداء والتذوق إلا في العالم الإسلامى بصفة عامة ، وفي الديار المصرية بصفة خاصة . . ومن هنا كان المحور الرئيسى الذى يكشف عن تطور هذا الفن إنما

ينحصر في دنيا العرب . ولقد امتزج في خيال الظل بوجدان الشعب العربي امتزاجاً كاملاً حتى بات من الصعوبة بمكان استخلاص مؤثرات وجدانية خارجية ، ولم يستطع أحد حتى الآن تحديد التاريخ الذي نفذ فيه خيال الظل إلى العالم العربي ، ولا توضيح متى وكيف اتخذ شكله ومضمونه العريين برغم ما بذله العلماء الشرقيون والمستشرقون في هذا الصدد . والنتيجة التي انتهوا إليها لا تعدو ترتيب الروايات التي قدمها هذا الفن ترتيباً تاريخياً .

وإذا كان العلامة أحمد تيمور يذكّر في بحثه أن هذا الفن كان من ملاحى القصر بمصر إبان العصر الفاطمي ، فإن الدكتور عبد الحميد يونس يفسر ذلك بأن هذا الفن بدأ أرسقراطياً وانتهى إلى الشعبية المغرقة . غير أنه يعطى تفسيراً آخر بأن الحكام في ذلك الزمان ، مثلهم في كل زمان ، استعانوا بشعبية هذا الفن - الذى يعتبره شعبياً أصلاً واستغل استغلالاً أرسقراطياً - في الدعاية لأنفسهم بين جواهر الشعب برفع الحاجز الذى يعزله عن هؤلاء الجماهير . ثم يسوق دليلاً على أن فن خيال الظل لم ينجح إلى التسلية واللهو فقط وإنما تجاوز ذلك إلى الدعوة إلى الإصلاح ومقاومة التزعة المترمة ، تلك الرواية التى قرنت خيال الظل بالبطل العظيم صلاح الدين الأيوبي . وربما كانت هذه الرواية هى التى أوحى للعلامة أحمد تيمور بأن ينسب نشأة هذا الفن إلى مصر بعد الخلافة الفاطمية . وهى تقول : أخرج السلطان الملك الناصر صلاح الدين من قصور الفاطميين من يعاين خيال الظل ليريه للقاضى الفاضل ، فقام عند الشروع فيه ، فقال له الملك : إن كان حراماً فما نحضره ، وكان حديث عهد بخدمته قبل أن يلى السلطنة ، فما أراد أن يكرر عليه فقصد إلى آخره ، فلما انقضى ، قال له الملك : كيف رأيت ذلك ؟ فقال : رأيت موعظة عظيمة ، ورأيت دولا تمضى ودولا تأتى ، ولما طوى الإزرار - طوى السجل للكعب ، إذ المحرك واحد . ودليل آخر يورده الدكتور عبد الحميد يونس ومن قبله أوردته كل البحوث السابقة ، على اقتران فن خيال الظل بالوعظ والإرشاد ، وهى هذه الآيات التى قصها وجه الدين ضياء بن عبد الكريم من إبان القرن السابع الهجرى :

رأيت خيال للظل أعظم عبرة لمن كان فى علم الحقائق ( راق )  
شخصاً وأبياتاً يخالف بعضها ( بعضاً ) وأشكالا بغير وفاق  
تجىء وتمضى بابة بعد بابة وتفى جميعاً والمحرك باقى

وفى تقدير الدكتور عبد الحميد يونس أنه ربما يكون من الغريب أن تنسب هذه الآيات

إلى أحد « أعيان » القرن السابع الهجري ، وهو القرن الذي شهد تصفية الحروب الصليبية وأنتج كبار الصوفيين . ولكنه يرجح أن شعراء وأدباء ذلك العصر إنما كانوا ينفسون عن أرواحهم المثقلة بأعباء الحرب ، وبالتعالى على الأحداث والسخرية منها . والضحك عليها . وربما كان ذلك من دواعي نجاح خيال الظل آن ذاك ، إذ اعتصم هو الآخر بالسخرية والنقد متجاوزاً الحدود المقررة عند الحكام ، حتى إن السلطان جقمق عام ٨٥٥ هـ يأمر بإبطال اللعب بخيال الظل ويأحرق شخصه ، ويستكتاب اللاعبين عهداً ومواريث بعدم العودة إليه . ومع هذا استمر خيال الظل فقط ، طرأت عليه بعض التغيرات ، وأصبح هناك فن شعبي تلقائى يعكس وجدان الجماهير ، وآخر تحول إلى حرفة لما متخصصون ينقسمون إلى طائفتين : الأولى تصدر عن الشعب نفسه ، والثانية مجموعة جائلة من قبائل الغجر لما ملاحظها وسماتها الخاصة . وعن طريق السلطان سليم العاتى منذ عام ٩٢٣ هـ انتقل إلى دولة بنى عثمان . ثم انتقل إلى مصر . ثم انتقل من مصر أيضاً إلى الشمال الأفريقى ، وإلى شمال حوض البحر المتوسط ، ثم إلى إيطاليا ، وما يليها شمالاً وغرباً .

ويرى الدكتور يونس أن هذا الخيال استطاع أن يضرب بجذوره فى البيئة العربية طوال تلك القرون ، وأن يجذب إليه جماهير النظارة من كل طبقات المجتمع بلا استثناء . . وأن التقليدية التى غلبت على خيال الظل والاعتماد على الخبرة العملية التى عرف بها لابعوه قد مكنت هذا الفن من استمالة جماهيره طوال القرون والأجيال ، إلى جانب اتكائهم على المحافظة القوية فى استيعاب المقطوعات الطوال والقصار ، بمخصائصها الأسلوبية وأنغامها الموسيقية . الدكتور يونس تبعاً لذلك يأخذ على الدارسين بوجه عام والقدامى بوجه خاص انصرافهم عن موالاة فن خيال الظل بالدراسات الشاملة ، إذ قصرُوا دراساتهم على النص وحده دون الالتفات إلى ما يرتبط به من فنون أخرى كالرسم والإضاءة والمشاهد والتشيل والموسيقى والغناء - باعتبار أن هذا الفن ليس مجرد نص معد للقراءة فحسب وإنما يقوم أولاً وأخيراً على كل هذه الفنون مجتمعة وما لها من ارتباط وثيق بالجمهور المشاهد فضلاً عن أنه فن أفاد منه الناس على اختلاف طبقاتهم وأعمارهم ومستويات تفكيرهم . هذا بالرغم من أن بعض المستشرقين انتهوا إلى ضرورة الاهتمام بهذا الفن . فالمستشرق « مترل » فى دائرة المعارف الإسلامية يقول ضمن مقال عن فن خيال الظل والمسرح العربى : « يجمع فن خيال الظل بين فن التشخيص بالإشارات وبين الموسيقى والتصوير والشعر ، وشخصه الشفافة من الأدم الملون

تظهر على الشاشة الكتانية المضاءة من الحلف تخيلاً ، وهو عند الشرق المتأمل شيء أقوم من مسرحنا الواقعي الذي يميل إلى الحشونة » .

أقول إنه لما كان الدكتور يونس يأخذ على الدارسين العرب تقصيرهم في النظر إلى هذه الفنون بعين الاهتمام والبحث والدرس . . لذا فهو يلتمس لنفسه غدراً في عدم القيام عنهم بهذه المهمة الآن ، وقد انقضى هذا الفن ، وإنما هو يكتفي بمحاولة وصف مسرح خيال الظل وجاهيره وصفاً عاماً يفيد من الدراسة المتأنية للنصوص ويستأنس بالروايات القليلة الخاصة بهذا الفن العجيب . ثم بعد ذلك يدخل في حياة الأديب ابن دانيال متناولاً باباته بالشرح والتحليل والدراسة . فيركز انتباهنا على ثلاث تمثيلات عارضاً إياها عرضاً وصفيّاً جملاً ، وهي : « الأمير وصال » و « عجيب وغريب » و « اليتيم والضائع اليتيم » . . وتمثيلتين أخريين ومشهداً من مشاهد الجهاد ضد الحروب الصليبية . ولقد عثر على هاتين التمثيلتين فيما عثر عليه من مخطوطات بالقاهرة عام ١٩٠٩ وهما تنسبان إلى ثلاثة من مشاهير المماليك في مصرهم : شيخ سعود ، وشيخ على النحلة ، وداود العطار . أما التمثيلتان فهما « لعبة التماسح » و « حسن ظني » . وكما كان يحمل بنا أن نصاحبه في عرض هذه التمثيلات ، ولكن نظراً لضيق المجال من ناحية واحتياج هذه التمثيلات إلى موضوع مستقل من ناحية أخرى ، رأينا أن نلتقي بالخاتمة . . وخير لنا أن نترك الدكتور عبد الحميد يونس ينهنا إلى أنه : « ولتكن الكلمة التي أختتم بها هذا البحث على إجماله الدعوة ، أولاً : إلى تصحيح التراث الفني تصحيحاً يحتمل بما صدر عن الشعب ، وفي مكان الصدارة فن خيال الظل ، ثانياً : الاعتماد على هذا التراث ، لا في التأريخ للفنون ، ولكن في تطويرها بحيث تلائم وسائل العرض والإعلام الحديثة ، وتقدم أصول ونماذج يمكن أن تعتمد عليها القرائن المبدعة التي ترغب صادقة في أن يكون لها فن قومي يستوحى من الشعب كما يعبر عن ذات الفنان » . وإنما لنضم صوته إلى صوت الدكتور عبد الحميد يونس ، فنقول : لعل وعسى .

## المسرح . . من ذهن المدير

حينما يذكر اسم أحمد حمروش ترن على الفور في آذاننا أصداء بداية فترة ازدهار ثقافي واكبت ثورتنا المباركة . خلال تلك الفترة تعرفنا على الأستاذ أحمد حمروش . عرفناه صحفياً يكتب اليوميات والخواطر والتعليقات السياسية ، وقصصياً يكتب مجموعة قصص بعنوان « كومبارس » ورئيساً للتحريير في عدد من المجلات الأسبوعية والشهرية ونصف الشهرية ، صحفية منها وأدبية ، ولعل مجلات : الهدف ، وكتب للجميع ، والكاتب ، لا تزال تذكرنا بنشاطه الملحوظ .

من خلال هذا النشاط العريض يتضح لنا أن أحمد حمروش أحسن من يتفاعل مع الجو الذي يعيش فيه تفاعلاً سريعاً وحيوياً وذكياً . ففي الجيش يكتب من الميدان عن « حرب العصابات » و « أسرار معركة بورسعيد » ، وفي الصحافة يرأس التحرير ، وفي الأدب يكتب القصص ، وفي المسرح يؤلف المسرحيات . . كل ذلك إلى جانب أعماله الإدارية الأخرى المرتبطة بتلك المناصب التي شغلها وما يستتبعها من مسئوليات عظيمة تتطلب من القائم عليها يقظة دائمة . . وهذه الحق يقال مقدرة فائقة .

وأحمد حمروش الذي أعطانا « خمس سنوات في المسرح » ومسرحية « الأزمة » ومسرحية أخرى لا يحضرني الآن اسمها . . يعطينا الآن « المسرح . . من الكواليس » . وهو كتاب يضم بين دفتيه رحلة أحمد حمروش ابتداء من تنصيبه مديراً للمسرح القومي حتى رحيله عنه مديراً عاماً لمؤسسة المسرح ، ثم إلى منصبه الصحفي الجديد الحالي ، رئيساً لتحرير مجلة روز اليوسف . وأول سؤال يتبادر إلى الذهن عند رؤيتنا للكتاب هو : لماذا يكتب أحمد حمروش عن المسرح ، وربما تأتينا إجابة فورية بأنه أمضى خمس سنوات مديراً لفرقة الدولة المسرحية التي تعتبر أكبر فرقة مسرحية في البلد ، وأنها لاشك سنوات حافلة بالتجارب التي يمكن أن تكون كتاباً رائعاً . ويبقى بعد ذلك سؤال آخر هو : ماذا يمكن أن يكتب أحمد حمروش عن المسرح ؟

• إن هذا السؤال يرسم في أذهاننا حياة بكاملها لاشك عظيمة الأهمية ولاشك أيضاً أن أي

قارئ أو أى مهم بالمرح يتوق إلى رؤية هذه الحياة بكل حذاويرها . وربما تكون هذه الرغبة في إزاحة الستار عن كواليس المسرح هي - في المقام الأول - السبب في أن القارئ يتناول الكتاب بلهفة . وبالنسبة لى أنا شخصياً كانت هذه الرغبة عينها هي المسيطرة على منذ بدأت أتصفح الكتاب وألتقى بمقدمته الضافية التي كتبها رجل نعتبه كثرة ثقافة قومية هو الدكتور حسين فوزى . ومع أن الكتاب بأسلوبه الرشيق جليبي ولم يركنى حتى أتمته ، فإن رغبتي في رؤية « المسرح من الكواليس » ظلت قائمة . ربما لأنني أخطأت التصور . ولكن ما ذنبى وعنوان الكتاب يشير لى مؤكداً أن هذا المسرح . من الكواليس ؟

والمرح من الكواليس عنوان لمجلد عظيم يمكن أن يكتبه رجل مسرح بكل ما تحمله كلمة « رجل مسرح » من معنى . لست أقول إن الأستاذ حمروش ليس رجل مسرح . ولكنى فقط أقول إن هذا النوع من الكتابة عرفه الأدب من قديم الأزل ، ليس لأن من سيكتبونه لابد أن يكونوا أدباء أو فنانين أو صحفيين أو ما إلى ذلك . . . فقد يكتبه رجل في مهنة ما سلخ فيها من عمره شيئاً طويلاً وتكونت لديه خلالها معطيات كثيرة يرى في تبليغها للناس نفعاً وخيراً ، وفي فرنسا مثلاً يطلقون على الكتاب الذى من هذا النوع اسم « جورنال » ، أى أن كاتبه يسيطر فيه يومياته الحافلة بدقة ، مُركزاً على ما يمكن أن يفيد الملقى ، ويقولون إن فلاناً خلف ثروة ، خلف « جورنالاً » عظيماً ، مثل كتاب « حياقي فى الفن » لستانسلافسكى و « ذكريات الفن والقضاء » لتوفيق الحكيم . إن ستانسلافسكى « وتوفيق الحكيم » في كتابيهما يقدمان لنا في حقيقة الأمر « أعمالاً » فنية عظيمة من خلال احتكاك كل منهما بميدانه ، الأول : كرجل « مسرح » كبير ، والثاني : كرجل قضاء كبير أيضاً . إتنا في كتابين كهذين الكتابين تتعرف في المقام الأول على ستانسلافسكى الفنان ، وعلى توفيق الحكيم رجل القضاء ، وتبعاً لذلك فنحن نستفيد من تجاربهما لأنها أولاً مرت من خلالهما وشاهدنا مولدها وما صاحبه من ملابسات . . . فالتجربة تصل إلينا مجرد تجربة مر بها الكاتب ، بل الذى يصل إلينا في حقيقة الأمر هو حصيلة التجربة نفسها .

ولكننا في كتاب « المسرح . . من الكواليس » نقابجاً بأن الأستاذ أحمد حمروش يسجل - مجرد تسجيل - تجربته في إدارة المسرح القومى . صحيح أنه في أغلب الأحيان كان يحل بعض المواقف ، ولكنه مع الأسف كان تحليلاً خارجاً عن الموضوع ، أو بمعنى أدق كان يسجل التجربة وما أثارته في نفسه - لحظة حدوثها - من خواطر وأفكار . وقد يقول قائل :

ما المطلوب إذن أكثر من هذا ؟ ألم يتبع هذا المنهج كل من كتبوا كتباً من مثل هذا النوع ؟ . . وردنا ، أن ثمة فرقاً واضحاً بين أن أكتب عن تجربتي وهى ملء كياني وأنا واقف على أرض صلبة من ماضٍ طويل فيها ، وبين موقعي نفسه وأنا لا أزال أستقبل التجربة . والأستاذ حمروش يبدأ كتابه من لحظة أن عرض عليه الأستاذ يحيى حتى إدارة المسرح القومى ، ويفرد لها فقرة يسميها « الكلمة الأولى » يشرح لنا فيها ما أثاره الحير في نفسه كرجل لم يكن في حسبانته أنه في يوم ما سيكون مديراً لمسرح الدولة ، ولذلك فكل الحواطر التى قامت في ذهنه كانت حول ما سيفعله في هذا المنصب الجديد ، وهو الصحفي الذى اختار الصحافة مهنة . ثم ينتقل إلى فقرة أخرى بعنوان « ومع الأصلاء » يشرح فيها لقاءه بالفرقة لقاء حياً . ثم يهدف إلى فقرة « رجعة إلى الوراء » . . وهكذا يمضى بنا خطوة خطوة كأنه يهدف إلى إعلامنا بالحكاية ليس إلا . . ومن هنا جاء الكتاب نوعاً من الدردشة الصحفية . صحيح أنه يضع أنظارنا على بعض ما كان مخافياً على القارئ العادى من الظروف والملايسات التى أحاطت بالمسرح القومى خلال تلك الفترة . وصحيح أنه أبرز لنا ذلك الدور الرائع الذى قام به الأستاذ أحمد حمروش في المسرح القومى . ولكن ماذا بعد ؟ لقد علمنا أن الأستاذ « حمروش » أدار المسرح القومى بحسن كفاية ، وحل كثيراً من قضاياها وأهمها قضية الممثل الذى رد إليه اعتباره وكافأه مادياً ومعنوياً ، وتدخل بنصيب مشكور في فتح الطريق أمام جيل من كتاب المسرح رسخت أقدامه الآن وأصبح يكون عنصراً هاماً من عناصر نجاح هذه الفرقة ، وجعل المسرح - لأول مرة - يشترك في إزكاء روح المقاومة الشعبية في أثناء معركة بورسعيد ، وصارع من أجل استقرار الفرقة في دار محترمة تقدم عليها عروضها ، وجاب بالفرقة الأقطار العربية في رحلات فنية خصية عمقت الصلة بيننا وبين أشقائنا في الأراضى العربية ، وأذاب ما كان قائماً بين بعض الممثلين وبعضهم من خلافات .

وعلى أى الأحوال إذا كان الدور الذى لعبه الأستاذ أحمد حمروش في إدارة المسرح القومى قد وصل إلينا عن طريق تتبعنا لنشاط المسرح عن قرب ، فإن تعرفنا عليه من خلال هذا الكتاب يلقي بعض الضوء على كثير من القضايا الهامة التى صادفت الأستاذ « حمروش » خلال اضطلاعهم بتلك المهمة الصعبة . كقضية وقوف بعض العناصر الرجعية ضد التيار التقدمي الذى حاول الأستاذ حمروش أن يخلقه بإدخال دماء جديدة من كتاب المسرح . وقضية الميزانية الضئيلة التى كانت مخصصة لقيام الفرقة . وقضية المدير « الفنان » ، أو بمعنى في المسرح المصرى

آخر المدير الممثل او المدير المخرج ، أو ما إلى ذلك . وقيل إن موقفه كفنان يخلق نوعاً من الخلافات لا تنتهى . وفوق ذلك قضية ارتباط الجمهور بالمرح وبالنص المسرحي وكيف أن المسرح لا بد أن تكون له شخصيته ليصبح هناك بالتالى إمكانية عقد صلة بينه وبين الجمهور .

نقول إن الأستاذ أحمد حمروش ألقى بعض الضوء على هذه القضايا وأمثالها . ولكن ، نحس أن الأستاذ « حمروش » صحفى « يتقد نشاطاً وحيوية دخل المسرح القومى لينقل لنا تحقيقاً صحفياً دقيقاً عما يدور بداخله . وكثيراً ما كانت حاسته الصحفية تشرذ به إلى أبعد ما هو مطلوب بالنسبة لبعض المواقف التى كان يبحثها . حاسته الصحفية كانت تدفعه دائماً إلى أن يتكشف الأمور ، ويتسلح ضدها . لذلك كان الأسلوب يستهويه فيستغرق فى الكتابة صفحات طويلة دون داع . فهو مثلاً لكى يثبت لنا أن جمهور المسرح عندنا لم يتكون بعد ، يعطينا مسحاً تاريخياً لنشأة المسرح فى بلدنا ، عبارة عن تسجيل معلومات مستقاة من مصادر معروفة ، يوردها دون ضرورة موضوعية ، ثم فجأة يتركها ويتنقل إلى فقرة أخرى ربما تكون عن المصروفات مثلاً أو عن الرحلات أو عن الميزانية . وقد خلق هذا المنهج الغرب نوعاً من التفرق فى مواد الكتاب ، والتشتت فى ذهن القارئ . فنحن مثلاً نقرأ فقرة ضافية عن رحلة فى دولة عربية قام بها المسرح . ثم بلا سابق تمهيد أو ترتيب منطقي مفهوم ندخل فى فقرة عن « ثقافة الفنان » أو عن أهمية أن يكون هناك « مسرح دائم للفرقة » ، وهكذا . إن الإحساس الذى يصاحبنا طول قراءتنا للكتاب هو أن الأستاذ « حمروش » فى خضم هذه التجربة الجديدة عليه كان يحاول أن يتعرف على طريقه .

على أن الكتاب لا يخلو من فقرات طيبة ونعنى بها تلك التى حشد فيها الأستاذ حمروش كثيراً من الوقائع التاريخية التى يمكن الرجوع إليها . ولعل أهم فقرات الكتاب هى فقرات الجزء الثانى التى تقع للكتاب فى مؤسسة فنون المسرح والموسيقى بعد أن ودع المسرح القومى . ومع أنها لم تتخلص من طابع التسجيل الحرفى لتحركات الكاتب واصطدامه بكثير من ثغرات النقص الإدارية التى حركت فيه اهتماماً خاصاً بمحمد ، فإنها طرقت موضوعات هامة كموضوع المسرح الإقليمى ودور المؤسسة فى حقل المسرح . ثم يشير إلى ظهور فرق التلفزيون المسرحية بإصبع الاتهام ، مفنداً دعواه بأن هذه الفرق طغت على شخصية المسرح الجاد وكادت تقتله ، لولا أنها من جانب آخر خلقت نوعاً من الاهتمام بالمرح وأسهمت فى تكوين جمهور للمسرح



عندنا وإن كانت خسارتنا الأدبية والمادية الناتجة عن قيام هذه الفرق أكبر بكثير من مكاسبنا منها أياً كان نوعها . وعلى أى الأحوال فلقد سعدت جداً بكتاب المسرح من الكواليس . .  
ولكن أود لو يسمح لى الأستاذ أحمد حمروش بتغيير عنوان الكتاب - بالنسبة لى على الأقل -  
وتسميته : « المسرح . . من ذهن المدير » .

## بين الطريق الصعب والقالب التقليدى

الدكتور نعيم عطية واحد من القلائل الذين يساهمون فى تنمية الحقل المسرحى فى مصر ، بالدراسات النقدية والأبحاث والمقدمات الصافية والمترجمات الأمانة والبرامج الإذاعية الحافلة . وهانحن نراه يرغب الآن فى منح الحقل المسرحى مزيداً من نفثات روحه ، فيعطيه قطعة من ذات نفسه تكون إيداناً لنا بأن تناقشه بشأنها ، باعتباره مؤلفاً لاناقدأ ، يهدى المؤلف مسرحيته إلى صديقه شوقى عبد الحكيم « الذى اختار الطريق الصعب ورفض أن يقلد » - أى أنه بطريقة غير مباشرة يكشف لنا عن اتجاهه هو فى هذه التجربة ، موحياً إلينا أنه اتخذ لنفسه أسلوباً متميزاً خاصاً به ، وأنه هو الآخر اختار له طريقاً صعباً ورفض أن يقلد . ولعله يقصد بالطريق الصعب صعوبة أن يكون لك أسلوب منفرد ذو سمات وملامح خاصة ، أن تكون لك شخصية مستقلة . وإذا كان المؤلف يحمّد لصديقه اختياره الطريق الصعب ورفضه التقليد ، فإننا لاشك نحمّد له هو - نحن الأقربين - هذا الاتجاه فى حد ذاته : فهو اتجاه نحو تكوين شخصية ، ربما تكون منطلقاً نحو اكتشاف شخصية مسرحنا . وقضية التجديد قضية أزلية ، ولكنها فى بلدنا اتخذ الآن شكلاً حاسماً وخطيراً ، فى زحمة هذا الطوفان الذى يغرقنا بالأشكال والقوالب الأجنبية بصورة تدعو للذعر حقيقة . فالמושوع فى بعض الأعمال كثيراً ما يكون مصرياً ولكن وضعه فى شكل أجنبى يخنقه ، أو على الأقل يطنى عليه فيطبعه بطابع أجنبى ، نظراً لارتباط الشكل بالمضمون ارتباطاً وثيقاً .

فى تقديرى أن الشجاعة الوحيدة فى « الفنى الشجاع » هى شجاعة المؤلف . إنها شجاعة فريدة حطمت كل شىء فى سبيل لاشىء . تقدم المسرحية شاباً يقول عنه المؤلف إنه شجاع ، وإذا حاولنا البحث عن شجاعة هذا الفنى عميت أبصارنا لاضطرارنا قراءة المسرحية منى وثلاث ورباع . هذا الشاب فنى يثور على منطق أبيه الرجعى ويتمرد على حياة القصر ويترنل إلى الحياة فلا تنصفه الحياة . ذلك أنه صريح ، وصراحته هى مصدر شقائه ، ومع ذلك يصبر على موقفه من بذل التقاليد القديمة ورفض النفاق الذى يقول عنه أستاذه إنه هو السبيل المتعارف عليه لترويج بضاعته وبضاعة الفنى - كما تتضح لنا ، بأسلوب تقريرى بحث - هى الأشعار

والأغنيات . وشاعرية الفنى لاتجد فى الجو المحيط به مناخاً صالحاً لنورها ، فتموت ويموت الفنى و « الذكري على مر الأجيال باقية » .

وهكذا ينهى المؤلف مسرحيته . أما أنا فأقول إن ثمة ذكرى فن يخلقها مثل هذا الفنى . فهو لم يترك فى إحساسى حتى مجرد التأثير ، لم أتعاطف معه ، لم أحس بأنه شاعر ، لم أحس بمشاكلته ، بقصيته . لقد كان مجرد كلمات جوفاء تتوالى هنا وهناك بلا مبرر مفهوم . وكلمات الحوار تستوى مع كلمات الإرشادات ، ولا فرق بين هذه وتلك ، فيمكنك ببساطة أن تنقل الإرشادات مكان الحوار والحوار مكان الإرشادات دون أن يحدث أى خلل . فى كلمات المسرحية فوضى ، وشخصياتها لا تميزها عن بعضها أية ملامح خاصة بأى منها ، حتى الحوار الفنى يمكن أن يقوله الأستاذ ، ويمكن أن يقوله الأب ، وكذلك يمكن أن تقوله ذات الشعر الأحمر : فهو فى النهاية كلام المؤلف نفسه وتفكيره ومنطقه ، ولتذهب الشخصيات وليذهب المسرح معها إلى الجحيم . والأثر الوحيد الذى يمكن أن تتركه هذه المسرحية هو خلق أزمة ثقة فى نفس قارئها . فيتوهم القارئ خطأ ، لأول وهلة ، أن هذا الشيء المعقد بكلماته القليلة وإرشاداته الغزيرة لا يمكن أن يكون موضوعاً هكذا لله فى الله ، بل لابد أن المؤلف يقصد من وراءه شيئاً ، ولكن اطمئن أيها القارئ الذى قرأها ولم يعد منها بشيء ، فقد مررتنا نحن بهذه التجربة وأمسكتنا بكل حرف وحللتناه وأرجعناه كما يقولون إلى عوامله الأولية فاتضح لنا أن لاشيء هناك ، وأن عقليتك وعقليتنا لاتزال بخير . واعلم أن أغلب شبان القاهرة المثقفين الذين فهموا سائر التجارب العالمية ، معقوها ولا معقوها ، لم يفهموا هذا الفنى الشجاع - وقد انتصح لى هذا فى أحاديث كثيرة دارت بينى وبينهم .

أنا لا أدرى بالضبط ماذا يريد المؤلف بتجربة كهذه . هل لديه مثلاً أقوال وآراء خطيرة يخاف أن يعلق فى حبل المشنقة لو صرح بها ؟ وإذا لم يكن لدى المؤلف - وهذا هو الواضح - شيء خطير ، فما الداعى لأن يعقد نفسه بهذه الدرجة ؟ إن الفن ليس هو الغموض ولكنه الوضوح والبساطة . أنا لا أحاول الانتقاص من موهبة المؤلف : فعلى العكس ، أنا ممن يؤمنون بثقافته المسرحية ، إلا أنني أرى من واجبى أن أذكره بحقيقة هامة لا أظن أنها تغيب عن وعيه . تلك هى أن غموض العمل دليل قاطع على غموض الرؤية ، وأن الرؤية إذا غمضت استحال التعبير عنها ، وأنه قد يكون المؤلف بهلواناً بارعاً فيلد مولوداً وهو لا يدري من كنهه شيئاً ، ولربما جاء ذاك المولود جرثومة تعذب البشر وتنخر فى أفتلهم ، وقد تعيث فى الناس

فساداً ، وأنه قد يكون ذلك البهلوان ذكياً بعض الشيء فيتعمد إعطاءنا مولوداً لاملامح له ثم يتركنا نتراشق بالآراء وتتناطح بالحجج والتفسيرات والتكهنات على حين أنه يخرج لنا لسانه عبر أكتافنا . إننى أخشى على براعمنا الجديدة ، وعلى المؤلف بوجه خاص ، من خطر ذلك التيار البهلوانى .

الحوار فى المسرحية مكتوب على طريقة مايسمونه « بالشعر الحديث » . فثلاً تقول الفتاة حينما طلب الفتى منها الزواج :

الفتاة : إيه ؟ !

الزواج منك ؟ !

أنت مجنون !

( تسحب يديها من يديه صانحة )

اتركنى

الفتى : ( غير فاهم ) معذرة

ربما كان على أن أطلبك من أمك

الفتاة : ( تجتاحها موجة من الغضب والاشمئزاز )

هذا سخف .

منك .

فبالله عليكم ، بماذا تسمون هذا الكلام ؟ هل هو شعر مثلاً ؟ إذا كان المؤلف يرى أنه شعر ، فما أبعد مثل هذا الكلام عن الشعر ، إنه لا يبلغ مستوى الكلام العادى فضلاً عن أن يكون شعراً . وإذا كان المؤلف يعرف - وهو قطعاً يعرف - أن هذا ليس شعراً ، فما الداعى لأن يكتب كل حرف فى سطر ؟ ومادام المؤلف قد استخدم اللغة القصصى فلم جاء كلامه عادياً هكذا ؟ إن الكلمة المسرحية كلمة يُعمل لها تمثال ، كلمة مشحونة بالانفعالات ، نابضة بالأحاسيس ، حافلة بالصور الموحية . أما هذا الحوار فإنه يمكن أن يصلح للحديث فى أى مكان آخر ماعدا المسرح . إنه يشعر بأنه كلام مترجم . إننى لندهش : هل هذا هو « الطريق الصعب » كما يراه المؤلف ؟ إن كان رفضه للتقليد يعنى الانزلاق إلى هذا المنحدر ، فرجياً بالتقليد .

ومسرحية عنوانها « الفتى الشجاع » لابد أن تقوم فيها شجاعة الفتى بدور البطولة الأول .

أما في مسرحيتنا هذه فإن المؤلف كالمدرسين سواء بسواء - يمسك مؤشراً يصاحب حوار الفتي ، عن طريق الإشارات ، مشيراً لنا على أن هذه اسمها شجاعة الفتي . على أية حال فلنقم حداً بيننا وبين هذه التجارب الطليعية ، ولنفد إلى مسرحنا التقليدي ، وسنرى أن هناك فتية شجعاناً حقاً وحقيقة . وأمامي الآن مثالان للشجاعة ، نحس بشجاعتها إحساساً نابغاً من طبيعة الموقف ، وهما راجي حمود ، المخرج السينائي في مسرحية « سبأ أونطة » لنعمان عاشور ، وسعيد ، الضابط الشاب في مسرحية « المحروسة » لسعد الدين وهبة .

وقد اخترت هذين التودجين لا لأنها بارزان في تاريخ مسرحنا الحديث ، ولكن لأنها بالقياس إلى فتي نعم عطية يثيران اختلافاً حول معنى الشجاعة عموماً . والحق أنه إذا كانت « الفتي الشجاع » مسرحية يعتقد مؤلفها أنها طليعية تمشى في الطريق الصعب ، فهي تحتق كذلك في طريقها ذلك . أما مسرحيتنا « سبأ أونطة » « والمحروسة » فمسرحيتان تقليديتان ، ومع ذلك نلمس فيها الجو المصري الصميم بطعمه ومذاقه ونكهته . ولئن كانت الشجاعة في نظر نعم عطية هي تمرد الفتي على دنيا القصر وعفن التقاليد وإعلانه رأيه بصراحة تامة أدت إلى موته ( مع أنه طول حياته - على حد قوله - « شغفت بالتوفيق بين الفرد والوسط الذي يتحرك فيه ، واحتفظت للشخصية بحياتها الداخلية حتى عند دخولها إلى الحياة المشتركة ، ودافعت عنه عند ضد طغيان الوسط المحيط به » ، ومع أننا لم نره طوال المسرحية إلا ميتاً موتاً حقيقياً ) - أقول إنه إذا كان المؤلف يعتبر من الشجاعة أن تقول رأيك ، ومن نفسك أن تخرج لسانك لهؤلاء الأوغاد الذين قتلوك ، فإن الشجاعة في نظر كل من نعمان عاشور وسعد الدين وهبة هي أن تنصت على ذاك العفن ، الشجاعة عندهما هي إيجابية الموقف والشخصية في آن معاً ، ليست شجاعة خطابية ولكنها شجاعة فعلية نابعة من إيمان المؤلفين بالإنسان أولاً ، وبضرورة التغيير والثقة في الإرادة ثانياً .

وكل من المخرج راجي والضابط سعيد وضع - كالفتي إياه - في بؤرة عفن ، هي في حد ذاتها مناخ غير صالح لنمو بذرة طيبة . جاء الشاب راجي من بعثته الدراسية في فرنسا ، وفي ذهنه آمال وأحلام سينائية يود لو يبينها على أرض بلاده . ولكنه فوجئ بأن الواقع مر مرارة لا تختمل . فلوك السينما في البلد هم أبعد الناس عن السينما والفن عموماً ، إنهم مجموعة من الأفاكين النصابين اتخذوا من السينما حقلاً يذرون فيها الملاليم والدعارة على مستويها : المادى والفكرى ليجنوها في النهاية ذهباً يشيدون به العمارات ويقتنون التاكسيات . وفي جو كهذا

يمكن أن يكون سمير فخرى عامل الجراج السابق صاحب شركة سينائية ، وشلفم الريجسير مديراً للإنتاج ، وشحاتة معد الاستديو مخرجاً ، وعادل زهير الحامى الغنى مؤلفاً ، وكذلك أ. م. الصحنى الدعى ناقدًا ومؤلفاً ومورداً للوجوه الجديدة والكومبارس ، والست نجوى حسين الداعرة ذات الخمسين عاماً أستاذة وقاة أولى للور الأول فى كل فيلم ، وأن تلفق -تبعاً لذلك- القصص والسيناريوهات ، ولامانع من أخذ رأى شلفم فى حبك مشهد من المشاهد ، ولامانع أيضاً من قبول اعتذار راجى عن إخراج الفيلم ، وليقم سمير فخرى بإخراجه . السوق رائجة والحقيقة ضائعة والمسئولية من الصعب تحديدها . لاجال هنا إذاً لشيء اسمه الفن أو الأخلاق أو ما إلى ذلك . على كل من يزعم الدخول فى الكادر ليصبح نجماً لامعاً ، أن يلف فى خرقه بالية كل مايجرّس عليه الإنسان من قيم معنوية ويلقى بها عند الأقدام لتسحقها .

والتوق إلى صنع شيء ذى قيمة يضطرم فى أعماق راجى حمود ويورق لياليه ويكاد يزهق روح ذلك المارد الذى يتناول رأيه فى أعاقه مانعاً إياه من الانزلاق نحو الرذيلة . ولكن شجاعة الفن راجى تمنحه مزيداً من الصمود والإصرار على موقفه ، وتمنعه من التفریط فى قيمة ، وتعطى أمله طاقة استمرار عجيبة ، وتبب به أن يقف فى طريق فتحة الطالبة الجامعية التى تعتبر- فى نظره وفى نظر الحقيقة - مثالا لضحية السينما المنحرفة فى البلد ، إذ كانت فتحة تود أن- تكون ممثلة ( فالسينا بوضعها ذاك خلقت جيلا فاسد الأخلاق تافهاً ) . ويمنعها من الدخول فى ذلك الوسط للنحل ، وينصحها مخلصاً أن تكمل دراساتها الجامعية ثم بعد ذلك تفكر فى التمثيل ، بل إنه يرفض علاقة كانت فتحة تريد أن تقيمها معه . وكان بإمكان راجى أن يتحول إلى نجم لامع يلعب بالنهب لو هو فقط تنازل عن بعض مايتمسك به . ولكنه لم يفعل ، وفضل أن يبيع أثاث بيته ليحصل على قوت يومه . وكانت فتحة فى رأيه تمثل الجمهور الذى يتفاعل مع الملهزة السينائية . وكان هو يأمل كثيراً فى تغيير هذا الجمهور ويعمل على سرعة تغييره . وفى نهاية المسرحية نشهد موقفاً بارعاً لسمير فخرى ملك السينما وهو يحاول تعرية فتحة ، فإذا تمرت فتحة وقع العقد ، وإذا وقع العقد كان ذلك إيذاناً باستمرار الملهزة . ولكن الأمور كانت قد بدأت تتكشف . وفى عز الليل يأتى راجى ليضع نهاية للملهزة ويأخذ فتحة وقد تغيرت نظرتها وفهمت الحقيقة تماماً . ويتغير نظرة فتحة تتضح بارقة أمل فى غد السينما الذى يسمى إليه راجى .

وهذه المسرحية ، والحق يقال ، من أضعف مسرحيات نعمان عاشور فنياً وفكرياً . فهي تعتمد على قطاع واحد ، هو قطاع السينما آن ذاك ، وتعمل على فضحه وكشف أسرارها ، وكان من الواضح أن نعمان عاشور ويدعو إلى تأميم السينما لكي يتسنى للدولة أن تشرف بنفسها على تنمية هذه الصناعة الثقيلة . وهذه الدعوة سيطرت على ذهن المؤلف طوال كتابة المسرحية ، فجاءت المسرحية وكأنها مذكرة تفسيرية يطرحها نعمان عاشور أمام عيون الدولة لتتخذ الحل الحاسم حيالها . ولذلك خلّت المسرحية من الجانب الفكرى وغدت محدودة القيمة الفنية . وهذه بالطبع عادة الأعمال الفنية الدعائية ، ينتهى دورها بانتهاء ماتدعو إليه . والحسنة الوحيدة في مسرحية « سياً أونطة » هي ما تحفل به من حوار نابض حي . ولقد حفلت المسرحية ببعض المواقف المتعلّقة ، التى أرى أن المؤلف لم يقصد بها سوى الإضحاك - مثل ذلك المشهد الذى ازدوج فيه معنى قتل زوجة إحدى شخصيات الفيلم بقتل زوجة إحدى الشخصيات الواقعية الموجودة في نطاق الشركة . إن هذا الموقف لم يصف شيئاً جديداً ، ولعل المؤلف قصد به أن يخلق خلافاً بين سمير فخرى صاحب الشركة وبين موظفه شلضم لينتهى الأمر بطرد شلضم من الشركة وليختم بذلك الفصل الأول . على أية حال ، لقد كان مشهداً مبالغاً فيه إلى أبعد حد . ومن المعترف به أن « عاشور » يعنى عناية فائقة برسم الشخصيات رسماً دقيقاً .

وإذا كان المؤلف قد ركز كل اهتمامه على شخصية راجى باعتباره بؤرة الضوء والشعور التى تمركزت عليها فكرة المسرحية ، فلعل سعد الدين وهبة أكثر تركيزاً على بطله سعيد في هذه الناحية بالذات . وربما يكون السبب في ذلك هو الاختلاف الواضح بين البطلين . فشخصية راجى كان يشوبها ظل من اليأس من تضخم المهزلة . أما شخصية سعيد فكانت تستمد من تكلف العفن طاقة أمل جديدة . فسعيد يعيش فترة من أتعس فترات تاريخنا . وهى تلك الفترة التى سبقت قيام الثورة والتى يمكن أن نقول عنها إنها كانت إرهاباً بقيام الثورة ، فترة كانت تعانى من أزمة ضمير عامة تسود الحياة كلها ، اختنق فيها كل شيء حتى الحياة نفسها المنطق الوحيد الذى كان يحكمها هو منطق اللاإنسانية في معاملة الآخرين . الإنسان يصارع نفسه صراعاً غير شريف . والسلطة تستغل أسوأ استغلال . لا ، لم تكن سلطة ، بل كانت سلاحاً في يد محتكرها يستخدمونه لتحقيق الرفاهية لهم وحدهم وسلب الدماء من عروق البسطاء والعزل من السلاح . ومركز السلطة هو السراى ، السراى هى السلطة العليا تستخدم السلطة القضائية والسلطة التنفيذية لتحقيق أغراضها . والسلطان - القضائية والتنفيذية - تتصارعان إحداها

ضد الأخرى صراعاً تافهاً متمثلاً في ذلك التنافس والحقد الرهييبين القائمين بين زوجة المأمور وزوجة وكيل النيابة ، صراعاً تافهاً تفاهة الفراغ الذى يenchش فى أدمغة أفرادها وحياتهم . المأمور يستخدم العمدة ، والعمدة يستخدم الخفراء ، والخفراء ينهشون لحم المساكين والمعلمين ، وقضية الشعب ميمعة حائرة تائهة ، والكل من حيث يدرى ومن حيث لا يدرى مجتد فى خدمة الحكام وأولى الأمر ، مسلم لهم مصيره يلعبون به كيف يشاءون .

من الطبيعى فى جو كهذا أن تنطفى أبة بارقة ضوء تلمع فى الأفق . فأياً كانت قوة الإشعاع فى تلك البارقة ، فهى لابد أن تختفى خلف سحبابات كثيفة من الدخان . وسعيد عنصر طيب ونبته ضالحة لجليل متفتح أدرك دوره واحترم إرادته . كيف استطاع أن يتلاءم فى جو واحد مع المأمور ومعاون الإدارة ومن إليهما ؟ إن الصراع قائم على أشده بين الجو العفن الذى يقف على رأسه المأمور وبين الضابط الجديد سعيد ، والمؤامرات تحاك للإيقاع به وجذبه إلى ذلك الجو . ولعل شخصية بنت المأمور فى المسرحية هى الفخ المنصوب له . فزوجة المأمور كانت ترى فيه أحسن عريس لابنتها . وواضح طبعاً مافى هذه اللمحة من إيماءة خفية إلى ماترمى إليه زوجة المأمور ، لكأنى بهذه المرأة تمثل « طبيعة » الجو العفن التى تسعى إلى ضم هذا البرعم النظيف إلى حضنها بتزويجه من ابنتها . ولو كان قد وقع فى حبالها لتحول بالضرورة إلى واحد منهم . ولكننا نرى سعيداً يخطئ نفسه خطأ آخر يتفق مع إرادته ووعيه بها . كان على خط مستقيم ضد المأمور وضد الجو عموماً . لم تنفع معه ألاعب المأمور ، ولا عزائم زوجة المأمور ، ولا أحجبة أم عباس . كانت هذه المحاولات تعطيه مزيداً من الإصرار والإيمان بموقفه ، ويتخذ منها منارات يستهدى بها فى سيره نحو غايته : العمل على عدم سلب الإنسان إنسانيته ، وتوعيته بها . وكم كانت رائعة تلك النهاية التى كللت كفاح سعيد : فهاهو ذا يضع يده فى يد عبده أفندى للدرس الإلزامى ، ويتعاهدان معاً على مصادقة الكتاب . كانت هذه النهاية بداية لتحقيق أمل سعيد ، وهى نشر الوعى والإشعاع الثقافى بين الناس البسطاء حتى يدركوا حقيقة وجودهم .

وسعد الدين وهبة يسمى مسرحيته « المحروسة » . والمحروسة هى قرية من قرى مصر كانت تملكها الحاضرة الملكية بما فوقها من زرع وضرع وبشر . ومن الواضح أن ذكاء المؤلف فى اختيار المحروسة أرضاً تقوم عليها أحداث مسرحيته أعطى المسرحية بعداً جديداً لما كانت عليه مصر عموماً قبل الثورة . فصر فى حقيقة الأمر لم تكن أيامها إلا محروسة كبيرة تملكها كذلك



الخاصة الملكية . ولولا وجود شخصيات كشخصية سعيد ووكيل النيابة لظلت حتى الآن ، محروسة . وهذه المسرحية هى أولى مسرحيات المؤلف المنشورة ، التى بلغت الآن ست مسرحيات . وبرغم أنها التجربة الأولى فى حياة المؤلف المسرحية ، فإنها وضعت بمقدارة فى مركز تاريخى هام بالنسبة لمسرحنا المصرى المعاصر . والمؤلف يمتاز بالصدق الموضوعى أولاً وبالرؤية الشعبية ثانياً .

وأعنى بالرؤية الشعبية أن موضوعاته قريبة دائماً إلى الأفهام ، مع احتفاظها بمستواها الفنى الذى يضعها جنباً إلى جنب مع أية مسرحية لأى كاتب أجنبى من الكثيرين الذين نترجم لهم . ومع أن المسرحية لاتعطينا حكماً صادقاً على مسرح سعد الدين وهبة ، فإنها تحدد لنا معالم شخصيته وتحمل بذور فلسفته التى اتضحت جوانبها فى بقية مسرحياته : صراع الإنسان ضد القوة الظاهرة التى تسير دفة حياته .

## «أراخت» . . اللامسرحية

من الحقائق المسلم بها في تاريخ المسرح المصرى أن «أحمد شوقى» هو الرائد الأول للمسرحية الشعرية . وأن أحمد شوقى فى رواياته المسرحية كلها تقريباً قد وقف على أرض مسرحية ، لعل راسين وكورنى وأغلب كتّاب المسرحية الشعرية الفرنسية هم العمد التى تنتصب فوقها تلك الأرض بحكم دراسة شوقى فى باريس فى أثناء إيفاده فى بعثة لدراسة القانون الفرنسى من قبل السراى . وأن أحمد شوقى إذا كان فى أشعاره بوجه عام والمسرحية منها بوجه خاص قد تأثر تأثراً واضحاً بالتراث الشعرى العربى الأصيل ، فإنه فى مسرحياته قد جمع إلى ذلك بين الأصالة العربية فى التعبير وبين تطويع اللغة الفصحى والأوزان الشعرية الخليلية وال قالب العمودى . . للمسرح . ومع أن أغلب مثقفينا يعرفون الدور الذى قام به شوقى فى المسرح الشعرى ، فإننا نمود فتلقي بعض الضوء على أسلوبه فى تناول المسرحى الشعرى لما له من أهمية فى هذا العمل الجديد الذى نعرض له بالنقد ، وهو مسرحية «أراخت» للشاعر الشاب «محمد العفيفى» .

كان من الواضح أن شوقى اتجه انجهاً كلاسيكياً . فهو يختار موضوعاته من التاريخ ، والتاريخ المصرى على وجه التحديد ، مقتفياً بذلك أثر شعراء المسرح الكلاسيين فى استلهاهم التاريخ موضوعات لمسرحياتهم غير أن شوقى نراه يميل إلى التاريخ الأسطورى لا التاريخ الحقيقى . وهذا ميل شاركه فيه كثير من شعراء المسرح فى كثير من بقاع الأرض . وإنما إذ نرى أثر شوقى يمتد إلى كل من عزيز أباطلة وعلى باكتير فيما أنتجاه من مسرحيات شعرية انتهجا فيها نهج شوقى ، حتى فيما وقع فيه من أخطاء درامية لانغفر بالقياس إلى الأحكام النقدية الحديثة . . نرى كذلك أن هذا الأثر لم يقف عند حد أباطلة وباكتير فحسب ، وإنما يمتد إلى شاعر من شبابتنا أبناء هذه الأيام هو محمد العفيفى .

وإذ يكتب شاعر كشوقى مسرحياته التى كتبها ، فإن حكمتا على مسرحياته لا بد أن يرتبط - بالضرورة والاحتمة - بالظروف التى نشأ فيها فنه وحصيلة عصره الثقافى آن ذاك من هذا الفن . فإذا أضفنا إلى ذلك خواء تراثنا الأدبى من فنون المسرح تبين لنا مدى أهمية الدور الذى قام به

شوق من ناحية ، ومدى اللين والرفق اللذين يمكن أن نتناول بها أعماله المسرحية من ناحية أخرى . ومهما يكن من أمر فإن قيمة أعماله تلك لو خفت على مر السنين والعصور فإنه يبقى لها فضل الريادة في هذا المجال . أما أن يكتب شاعرنا محمد العفيف مسرحية « أراخت » الشعرية في هذه الأيام ، وبعد أن ساد في حقلنا الأدبي ما يمكن تسميته بالازدهار المسرحي بالقياس إلى تراثنا الفقير في هذا الفن . فإننا يجب أن نتناولها بشيء من القسوة والرفق في آن معاً . القسوة : لأن الثقافة المسرحية أصبحت والحمد لله ميسرة لكل من يعرف كيف يفك الخط ، وأن محمداً العفيفي كان عليه أن يعيش في أحدث تطورات المسرحية في عصرنا الحاضر لكي تجيء مسرحية بنت عصرها . والرفق : لأن هذه المسرحية هي التجربة الأولى في حياة الشاعر وإن كان قبل ذلك قد أصدر ديوانين من الشعر هما « العملاق الأسمر » و « آفاق الصمت » وقد لاحظنا من قراءتنا لذين الديوانين انتساب الشاعر أو انتماءه إلى المدرسة الكلاسيكية في الشعر ، أو إن شئنا سميناها المدرسة القديمة التي تتخذ من قالب العمودى شكلاً لمعانها ، ومن الألفاظ القديمة المتحلقة المخططة أوعية للمعاني أو معارض تهتم في الدرجة الأولى بالرنين الموسيقي والضرب الإيقاعي في نهاية كل مربع .

وأرجو ألا يفهم من كلامي هذا أنني متعصب لشكل القصيدة الحديث . ولكنني فقط أرمي إلى أن الشاعر في مسرحيته هذه قد نهج نفس النهج الذي بدأه في قصائده الأولى من ناحية الصياغة الشعرية . . وسلك طريقاً سلكه من قبله أحمد شوقي في البناء الفني لمسرحياته . . وفي تقديري أن هذين خطان كبيران أوقع الشاعر نفسه فيها دون أن يدري . فإذا كان من المفهوم بداهة أن أحمد شوقي مع تطويعه للكلمة العربية الفصيحة، بحيث تناسب والتوين الدرامي للفعل فإن سجن قالب العمودى للشعر العربي القديم قد حال بينه وبين الانطلاق في التعبير . وبدلاً من أن تتحدث الشخصيات على سجيها بما ينبع من مواقفها الدرامية ، كانت تتحدث بما يتبع للبناء العمودى في الشعر أن يكتمل ويشكل بذلك قصيدة عصماء يمكن ببساطة أن نفصلها عن المسرحية ونعتبرها قصيدة مستقلة بذاتها كما حدث حين لحن عبد الوهاب بعض قصائد مسرحيات شوقي وغناها . هذا من ناحية الصياغة الشعرية . وأما من ناحية سلوكه طريق شوقي فإنما يتضح في استلهاه التاريخ الأسطوري موضوعاً لمسرحيته ، مع فارق بسيط وهو أن شوقي استلهم التاريخ المصري في حين يستلهم العفيفي التاريخ الأسطوري الهندي ولا أحد يدري ما الحكمة في هذا .

إنه يختار أحداثه تاريخية أسطورية تتحدث عن الملكة أراخت التي كانت ترتبط وجدانياً بروح الشعب الذي كان يعن في تعذيبه زوجها الملك بلاذ أحد ملوك الهند القدماء في سبيل سعادته هو ، التي أراد أن يقيمها على أشلاء ضحاياها . وقد أودى تعاطف أراخت مع الشعب بحياتها ، إذ يقتلها الملك في لحظة غضب جنونى بعد أن يقتل الحكيم « كباريون » الذى فسر له حلماً رآه ، وكان تفسير الحلم يتعارض مع خطة الملك في بناء سعادة مزيفة تجمعهم براقصة القصر « حوارا » . ولكن أراخت التي ماتت فماتت روح الشعب في شخصها بموتها ، نراها تحيا من جديد ، فتحيا بالتالى روح الشعب وتحضر ثم تنتقم من الملك انتقاماً معنوياً يتصافر فيه الشعب مع الجيش وإن كان الملك قد قتل نفسه في النهاية بمنجره الذى قتل به الحكيم وأراخت . وخلف هذه الأحداث البسيطة تلوح لنا فكرة رائدة كان من الممكن أن تقوم عليها مسرحية شعرية لأبأس بها ، تلك هى فكرة الحكيم كباريون الذى قتل من أجل الكلمة فأحيا بمقتله روح النضال والكفاح في وجدان الشعب . لو أن الشاعر ركز على هذه الفكرة وجعلنا نرى أراخت وبلاذ وكل معطيات المسرحية من خلالها . . لو أنه صبر عليها وتركها تحترق في وجدانه حتى تنضج معها وسائله التعبيرية وحصيلته الدرامية . . لو أنه تخلص من أحمد شوقي وعائش اتجاهات العصر بكل ظروفها وملابساتها . . لو أنه أخذ من شوقي - فقط - جانباً من كلاسيكيته المهيبة ، ومن زكى أبى شادى وعلى محمود طه جانباً من رومانسيتهما ، ومن عبد الرحمن الشراقوى وصلاح عبد الصبور جانباً من حديثها في التعبير وتبصرهما بالأرض التي يقفان عليها . أقول لو أن المؤلف فعل ذلك لقدم إلينا عملاً مسرحياً جيداً وغاية في الروعة .

غير أننا نراه يقدم لنا الأسطورة كما يقول التعبير الشعبى بـ « عبلها » بدون أن يدخلها في جوفه ويتركها تخرج بعد حين وقد تحولت إلى مزج آخر في صورة عمل فنى جديد مستلهم من روح الأسطورة . وهو بهذا قد أثار من جديد قضية استعمال الأسطورة في التعبير الأدبى . .

ولكننا لن نخوض غمار تلك القضية الكبيرة لا لشيء إلا أننا أشبعناها قولاً وتحليلاً على مدار السنين الفاتئة حتى أصبحت من البدهيات المعروفة لكل متفرج مسرحى . وعلى أى حال فهو ليس وحده الذى وقع في هذا الخطأ ، فكثير من كتابنا الجدد يفوتهم أن الأسطورة ما هى إلا وسيلة للتعبير عن مضامين عصرية ، وأنه لكى يتم هذا فعلى الكاتب أن تكون لديه - أولاً - هذه المضامين العصرية ، ثم بعد ذلك يضمها أسطورة ما ، بل لابد أن تكون أسطورة تماثل مع مضامينه وتستطيع التعبير عنها . وبالنسبة لأعمال كتابنا الجدد بوجه عام ومسرحية

«أراخت» بوجه خاص نجد أن الأسطورة تستهوى المؤلف فيكتبها على الفور ، وفي أثناء كتابته لها نكاد نسمع صرير قلمه على الورق وهو يلف حولها ويدور ليلصق ، أو يركب عليها مضامين ما . ومن الواضح أن الشاعر في «أراخت» لم يكن لديه ما يود قوله للقراء قبل أن يعثر على الأسطورة ، من ناحية أن هذا واضح في المسرحية ، ومن ناحية أخرى أنه لو كانت لديه قيمة مضمونية معينة بالنسبة لهذه الأسطورة إذن لبحث عن مثيلة لها في التراث المصري ، وكان حتماً سيضع يده على الآلاف مثلها بل الأروع منها ، وحيث أننا نكسب مسرحية جديدة لها صلة وجدانية بنا وبالكاتب الذى يتعاقب انفعاله بها مع انفعالنا لها ويحدث بذلك الأثر المطلوب .

وقد لا أتجاوز الحد إذا قلت إن مسرحية «أراخت» على ما فيها من مجهود ، لا تنتمى من قريب أو من بعيد إلى عصرنا . وأقصد ، أن قضايانا المعاصرة - وهى كثيرة بالطبع - اختفت من المسرحية اختفاء تاماً ، حتى إن القارئ يمكن أن يعتبرها مكتوبة أيام حدودها إن كانت قد حدثت ، أو بمعنى أدق يتضح له أن المسرحية تدور في عالم بعيد كل البعد عن أيامنا الحاضرة . . وفي تقديري أن هذا أكبر عيب يمكن أن يلحق بعمل فنى أيا كانت قيمته الأدبية . وإذا ألقينا نظرة فاحصة على طريقة معالجة المؤلف لمسرحيته ، نراه لا يخرج عن الدائرة التى رقص فيها كل من راسين وكورنى ومن بعدهما شوق . . وقد لا أكون مغالياً إذا قلت إن هذه المسرحيات الكلاسيكية - ابتداء من راسين حتى محمد العفيفى - لم تستغل خشبة المسرح استغلالاً سليماً.. اللهم إلا إذا كانت خشبة المسرح منبراً لإلقاء الخطب والقصائد وتبليغ الأخبار ليس إلا . فإذا كانت الأحداث المسرحية لكل من راسين وكورنى ومن بعدهما شوق تقع دائماً خلف الستارة ، فإن شاعرنا الناشئ يكاد يكون صورة مصغرة لذلك المسرح القديم . إن مسرحيته لا تحفل بأى حدث . وحتى أهم أحداثها يبلغنا عن طريق البريد المستعجل ، على لسان شخصيات تدخل المسرح وتقتحم المشاهد لأشياء إلا لكى تبلغنا مثلاً أن الشعب يثور ، أو أن كباريون يتعذب في سجنه ، أو . . أو . . إلخ . في حين كان المفروض أن نرى « لحدث » مجسماً أمامنا يتحدث عن نفسه بنفسه دون الاستعانة بأى مؤثرات خارجية عنه . وما دام الحدث قد اختفى من عمل درامى . فأين الدراما إذن ؟ . . ثم إن الشخصيات ليست مرسومة بدقة تجعلنا نتعرف على كل شخصية من الداخل والخارج . إننا لا نرى إلا أجساماً تتحرك وتتحدث فقط ، حديثاً لا يجوز لنا أن نعتبره حواراً لأنه غير خاضع لمقتضيات الحوار

الفنية من تطوير الفعل الدرامى والاقتراب من لحظة الدورة . . إنما هو نوع من النقاض القصائدى ، الذى يذكرك مثلاً بسوق عكاظ ، حيث يقف الشاعر ثم يلقى قصيدة ثم يتلوه آخر وهكذا . . ولقد فتت الشاعر قصائده وتفاعيله ووزعها على كثير من الشخصيات ، ولكنه مع ذلك لم يحتفظ لكل شخصية بمقوماتها الخاصة وسماتها الذاتية ، ومن ثم فنحن لا نقنع بأن ثمة كلاماً كهذا يمكن أن يصدر عن شخصية كذلك .

على أننا لا يمكننا إلا أن نشد على يد الشاعر محمد العفيفي تقديراً لجرأته فى اقتحام هذا الطريق الصعب ، وهو طريق لو يعلمون خطير . ولئن كان عبد الرحمن الشرقاوى قد بشر بعودة المسرحية الشعرية تبشيراً طيباً يمنحنا الثقة فى مستقبلها ، فإننا نرى أن ثمة خطوات فى هذا الطريق بدأت تعدو بمحاولات تستحق التشجيع . . والعفيفي شاعر نود له أن يتخلص من قبضة القالب التقليدى ، وأن يستزيد من دراسة المسرح والدراما . ولو فعل . . لأصبح لدينا شاعر مسرحى لا بأس به .

## خطوات . . نحو مسرح مصرى

هدفى من التوفيق بين هذه المسرحيات الثلاث فى مراجعة واحدة ، محاولة التثبت من وجهة نظر طالما راودتنى منذ عرضت هذه المسرحيات على المسرح إلى أن صدرت فى كتب ، ذلك أنها - فى تقديرى - تشكل قضية هامة لا يجب أن نمر عليها بدون الوقوف عندها وتفسيرها على ضوء ما أثارته فى ذهنى من أن المسرحيات الثلاث تنتمى - من قريب أو بعيد - إلى وجداننا الشعبى الأصيل ، وتستلهم من تراثه أساليب جديدة للتعبير عنها ، تقرّبها من اكتشاف شخصية المسرح العربى فى مصر . وأقول « أساليب » لأن كل مسرحية استعارت من ذلك التراث شيئاً جوهرياً هاماً .

فمسرحية « خيال الظل » مثلاً - لرشاد رشدى - تستعير مفهوم ذلك المسرح الشعبى المسمى باسم المسرحية نفسه ، وبمعنى آخر تستعير تلك الأرض التى أقامها مسرح خيال الظل فى أذهاننا كنمط من الأنماط التمثيلية ، وفوق هذه الأرض تحركت شخوص المسرحية لتعرض علينا ظلالنا على مسرح حياتنا . وإذا كان الإنسان يترك ظله خلف ظهره فإن خيال الظل هو انعكاس صورته إلى أمام . وظل الإنسان هو ماضيه ، يخلفه الإنسان وراءه ومع ذلك تنعكس صورته ، أو خياله ، لتواجه الإنسان فى حاضره . . وإذا كان من المفهوم بداهة أنه من غير الطبيعى أن ينظر الإنسان ، خلال ماضيه فى الطريق إلى خيال ظله المنعكس أمامه ( إذ أنه فى هذه الحالة لن يرى أبعد من موضع قدميه وتكون النتيجة - طبعاً - أن يحرفه هدير الحركة فى الطريق ) ، فنفس النتيجة تتحقق بالنظر إلى الماضى . والماضى فى مسرحية « خيال الظل » يتحول إلى ظل أسود قائم يلقى خياله أمام أعين الشخصيات فيحجب عنها رؤية الحقيقة ، حقيقة نفوس الشخصيات وذواتها ، الأمر الذى يقف بهم عن مسيرة ركب الحياة فى تقدمه . والمسرحية لا تدعو لأن ينبذ الإنسان ماضيه ويعيش فى الحياة مسافراً بلا متاع ، ولكنها تحذره من الاستغراق فى ماضيه لأنه بذلك يلقى التفكير فى حاضره الذى هو فى ذات الوقت إعداد واستعداد لمستقبله - إنها تدعوه إلى أن يستفيد من ماضيه لا أن يكون ضحية له . تهيب به أن يتخذ من ذلك الماضى متاعاً يتزود به فى رحلته عبر الحياة ، بمعنى أنه خاض خلاله غمار

التجارب . والمفلح من يحصد من تجاربه السابقة قبساً من الضوء ينير له الدرب الذى يسير عليه . والويل لمن يقف من تجاربه موقفاً سليماً : إنه حينئذ يترك نفسه فريسة لها فتفسد عليه حياته . تماماً كما حدث لعادل بطل المسرحية : فثمة تجربة مريرة جابهته فاهتز حيالها كيانه ، ضعف أمامها فلم يستطع الاستفادة منها . ولو كان قد فعل لذاب أثرها فى ضوء فهمه لها ، ولكنه انهمز تماماً ، فكانت ظلاً ثقيلاً حجب عنه حقيقة ذاته وظل على مر الأيام يزداد ثقلًا ، ومن ثم تمضى شخصيته الحقيقية فى الاضمحلال حتى أصبح تائهاً فى ظلام كثيف يملأ ناظره ويعمي عن شخصيته الحقيقية فتضيع تبعاً لذلك أبعاده ويصبح غير قادر على تحقيق شىء بالمرّة . وكان لابد أن يبدأ رحلة البحث عن نفسه .

والقضية بين يديه وعليه أن يحققها بنفسه ويكشف عن الجانى الحقيقى عليه . وهى ليست قضية مقتل الألفى بك الذى انتدب للتحقيق فيها باعتباره وكيل نيابة . ذلك أن قضية الألفى بك هذه لم تكن فى حقيقة أمرها الذروة النهائية لقضيته هو ، قضية اختفاء ذات عادل - وما عليه إلا أن يسحب ناظره عن انعكاس ماضيه الذى يلح عليه باستمرار ، لينظر إلى القضية نظرة جديدة . ولكنه لم يكن بعد قد فطن إلى الحقيقة ، حقيقة أن قضية الألفى بك « خيال الظل » قضيته هو - وهو ينظر إليها نظرة مغلفة بظل ماضيه الخاص ، فيباعد بذلك المسافة بينه وبين الحقيقة . إن منطق الحكم جاهز فى منطقة اللاوعى فيه ، وهو الآن لا يحقق القضية وإنما يحاول تسول حييات يقيم عليها حكمه المسبق . الألفى بك قتل منذ مدة وترك ثروة وزوجة حسنة فى عز صباها ، ترك جسم المأساة التى أودت به وأودت بعادل فى نفس الوقت . إنها سلوى ، تلك التى اشتراها الألفى بك فى أوائل شيخوخته ليرى فيها ماضيه وشبابه الحافل ، ولكنه على العكس فقبها خيالاً لظل ماضيه المضمحل ، فراح يتشبث به ويستبقه ، بل ليستدعيه مستعيناً على ذلك بالعقاقير الطبية التى أفرط فى تعاطيها فسممت جسده وسحبت منه الحياة تماماً ومات .

ولو أدرك عادل هذه الحقيقة لاكتشف نفسه على الفور ، مع أنه كان يستلهم الألفى بك ( باعتباره كان من أبرع وأحكم وأصدق رجال القانون فى حينه ) مزيداً من الطاقة المعنوية يستعين بها على كشف الحقيقة . ولكن كيف يكشف قضية نفسه وهو مستغرق فى خضمها ؟ ها هى ذى القضية بلحمها ودمها متجسدة فى شخص سلوى تقف منتصبة فى أعماقه . إن سلوى شبيهة وزوجته وحبيبتة السابقة عائدة صاحبة التجربة التى هزت كيانه ، إنها تجابهه الآن من جديد



وتبليبل خطواته وتضله عن الطريق . ويرى أنها هي الجانبية في كلتا الحالتين ، ولا يدري أنه هو الجاني والنجني عليه في نفس الوقت . إن الذروة التي وصلت إليها قضية اختفاء الذات في مقتل الألني بك تستعيد نفسها في مقتل عادل المعنوي وبالسلح ذاته . وإذا كان عادل لم يستفد من هذه الذروة ، كما كان المفروض أن يحدث وكما يقضى بذلك منطق التاريخ الطبيعي للأشياء ، فإنه قد استفاد منها حيناً تفجرت أمامه في ذروة أخرى في مأساة شخصية زوال . لقد كانت مأساة زوال الصيت الذي فقد صوته ومجده وأيضاً وعيه ليلة عرسه ، فأصبح يمثل الزوال بمعناه البعيد ، وفي الوقت ذاته يمثل خيالاً لظل مأساة عادل ، ظل يزداد قتامة حتى أعماه وأفقده عقله . فخلق زوجته هدية حيناً تمثلت له في صورة الماضي تمثلاً مادياً ( ارتدت له ثوب الزفاف لتعيده لكي يتذكرها ) . لقد خنق مأساته ومأساة عادل معاً ، الأمر الذي هيا لعادل فرصة أن يرى مأساته وهو خارج عنها ، ومن هنا بدأ يتلمس الطريق إلى الحقيقة ويمسك بأول الخيعة الذي قاده إلى العثور على ذاته الهاربة في غبار الماضي .

وإذا كان مسرح خيال الظل الشعبي يتوسل بالدمى والعرائس فيعكس خيالات ظلالها على الشاشة ليكشف لنا من خلال ذلك عن حدث معين ، فإن مسرحية الدكتور رشاد رشدي أيضاً - وتلك خطوة موفقة منه - تتوسل هي الأخرى بالدمى والعرائس التي اتخذ منها رموزاً تنبع من الواقع وتمتج به وتعبّر عنه وتكون بمثابة ظلال لأشخاصها ، تعكس لنا خيالاتها على شاشة أنفسنا ، لتكشف عن مأساتهم ومأساتنا حيناً يكبل خطوات تقدمنا تشبثنا بسوءات الماضي . وفي تقديري أن مسرحية « خيال الظل » تحتوي على مضمون ذي هدف ثوري ولاشك مائة في المائة . فهي فضلاً عن أنها تدعو إلى تحطيم آية جدر تعوق الإنسان عن الازدهار والانطلاق ، وفضلاً عن أنها تمثل حيرة الإنسان وبحته الدائم عن ذاته وعن حقيقته ، فإنها إلى جانب ذلك تمثل خطوة هامة في طريق بحث المسرح المصري عن ذاته ، عن شخصيته الحقيقية - وإنا نزعّم أنها حققت هذا الغرض تماماً . ولكننا نعتبرها على أية حال خطوة ، تجربة ، قد تكون أصابت الهدف إلى حد ما ، وقد تكون خيالاً لظل مسرح مصري لن تبث شخصيته أن تتضح معالمها فيما بعد .

والحق أننا في سبيل الوصول إلى هذه الشخصية المنشودة نتقبل عدداً لا بأس به من المحاولات المخلصة . وإذا كان يوسف قد التمسها كذلك في استلهاها للتراث الشعبي في مشهد السامر ، واستلهمها الدكتور رشاد رشدي في نمط خيال الظل وفي نمط آخر في مسرحية جديدة

انتهى من كتابها على ما علمنا أن اسمها «اتفرج يا سلام» مستلهمة ذلك النمط الشعبي المسمى بصندوق الدنيا ، أو السفيرة عزيزة ، والتي يقوم فيها الراوى بدور المنشد والمعلق مردداً جملة : «عندك كمان يا سلام ، واتفرج يا سلام» - نقول إنه بالإضافة إلى محاولات كهذه ، نرى محاولات أخرى مغلصة كنجية سرور في مسرحيته «ياسين وبهية» وتجربة شوقي عبد الحكيم في شفيقة ومتولى إحدى نماذجها العديدة في هذا المجال .

ونجيب سرور يستلهم من تراثنا الشعبي شكل الملحمة . ولم يبق كثيراً ، فجاءت مسرحيته أقرب ما تكون إلى الملاحم الشعبية التي تحكي عن كفاح الشعب العربي وبطولته . وقد استعار نجيب سرور الشكل بكل حذافيه ، مع فارق واحد ، وهو أن الراوى في مسرحية «ياسين وبهية» هو راوى العصر . ولئن كان الراوى في الملاحم الشعبية المطولة لا يفتأ يذكرك إثر كل مقطع بأنه «قال الراوى كذا وكذا وكيت ، يا سادة يا كرام» فإن «نجيب سرور» هو الآخر ما يفتأ يذكرك من حين إلى حين بأنه يقص عن بهوت ، يقص عن ياسين عن بهية . وحتى لهجة المسرحية نفسها تكاد تكون هي لهجة الملاحم الشعبية ، بنفس الإيقاع والجرس والإيماء . فاستلهاله لأغلب المقاطع ، كقوله مثلاً : «أقص عن بهوت ، أقص عن ياسين عن بهية» ، يذكرنا بلهجة شاعر الرابطة وهو يستهل روايته بقوله : «أول ما نبتدى القول نصلى على النى» .

ولعل السر في هذا هو أن نجيب سرور جاءت رؤيته للعمل مقترنة بشكلها هذا وملتبقة به التصاقاً عضوياً ، ذلك أن الموضوع في عمل نجيب سرور وفي الملاحم الشعبية كلها . فكلاهما يصور بطولة شعب يود أن يكشف نفسه في الثورة على قوى غاشمة مستبدة . وكان من الممكن أن تكون تجربة «ياسين وبهية» تجربة رائدة لو أنه - كراوى - أعطانا الرؤية نفسها . صحيح أن بالمسرحية أحداثاً تجرى على خشبة المسرح ، ولكنها لا تعتبر أحداثاً بالمعنى المسرحي الفهم للحدث . إنما هي أحداث روائية ، أو بمعنى أدق هي مجرد إرشادات ، مجرد معالم باهتة لأحداث كان من الممكن أن تشكل أروع مواقف شهدتها مسرحنا تنبض بالحياة وتتدفق يشق المعاني . غير أن الشاعر استغرق في السرد ولم يقاوم سحر طلاوة الحديث عن بهوت ، عن ياسين عن بهية . وكان ذلك على حساب الدراما طبعاً ، حتى إن الحديث كان يبرز من خلال السياق ثم ما يلبث أن يختفى ويبتلع السياق من جديد . والمسرحية بهذا تعتبر سياقاً ، مجرد سياق لأحداث لم نراها متكاملة وكان يجب أن نراها كذلك . ولقد اعترف نجيب

سرور نفسه في تقديمه لعرض مسرحيته أنه لم يكتب « ياسين وبهية » لكي تمثل على خشبة المسرح ، وإنما هو يعتبرها قصيدة طويلة استخرج منها المخرج كرم مطاوع عرضاً مسرحياً ناجحاً .

ونحن نحمد للمؤلف اعترافه هذا ولكننا لا نستطيع أن نفلت من سؤال يلح على أذهاننا وقد طبعت المسرحية في كتاب : بماذا نسميها بالضبط ؟ هل نوافق المؤلف على ذلك الاسم الذي وضعه على غلافها بأنها « رواية شعرية » ؟ أو نخالفه في الرأي ونعتبرها ملحمة ؟ أو نعيدها إلى تسميتها القديمة التي ضمنها المؤلف تقديمه - السابق الذكر بأنها قصيدة طويلة ؟ وإذا نرى لزماً علينا أن نستقر على اسم صحيح نطلقه عليها ، نرى الواجب يقتضيها بل نطمح علينا أن نلجأ إلى النصير نفسه لنستوضحه الحل الحاسم . غير أنه باللجوء إلى النص يتضح لنا أنها تخلو من مقومات المسرحية كمسرحية المفروض أنها تقوم على أشخاص من لحم ودم ولهم سمات وملامح مميزة . وفوق ذلك فهي لا تنتسب إلى المسرح بمعنى أن تكون ملحمة مسرحية شعرية كملاحم بريخت مثلاً - كما لم يستطع النص إقناعنا بأنها ملحمة شعبية يمكن أن تنغني بها مثلاً كما يتغنى وجداننا الشعبي بملاحمه وسيره الشعبية . يعنى أننا والحالة هذه لا نملك إلا أن نسميها قصيدة ، وإن كانت تتوصل بشكل الملاحم الشعبية وإطارها العام ولهجاتها بل لغتها أيضاً . . . تلك التي هي خليط من الفصحى والعامية . وبمناسبة اللغة ، نرى أن قصيدة « ياسين وبهية » تثير قضية أزلية ، هي قضية ازدواج التعبير في الأدب العربي الحديث . هذه القضية أشبعناها وأشبعتنا نقاشاً واختلافاً في الرأي ، ومع ذلك لم نصل إلى حل حاسم أو قاعدة عامة تحددها . غير أننا في مجال القصة النثرية قد وصلنا إلى ما يشبه الحل الوسط ، ودرج العرف في الكتابة على أن يكون السباق العام للعمل لغة عربية سليمة ولا مانع من أن يجرى الحوار بلغة الشخصيات التي نتحدث بها في حياتنا اليومية ، باعتباره ( كما يقول الدكتور مندور ) بطاقات شخصية تحمل صور وبصمات أشخاصها . وبعض كتابنا المحدثين مزجوا بين الفصحى والعامية مزجاً فنياً بارعاً ، كعبد الرحمن الشراوى ويوسف إدريس وغيرهما ، فخلقوا بهذا المزج ما نستطيع أن نسميه باللغة الديمقراطية ، أى اللغة التي لا تعترف بالفرقة بين فصحى وعامية وإنما الذي تعترف به حقاً هو الكلمة في ذاتها وما يمكن أن تثيره من معنى أو إيحاء ، ولكن تكون الكلمة المستعملة ذات أصل عربي - وأغلب كلماتنا العامية ذات أصل عربي محرف - أو ألا يكون هناك ما يقابلها في الفصحى ، أو تكون على الأقل ملتصقة بالمعنى التصاقاً وثيقاً ، أو إذا

في المسرح المصرى

لم يكن هذا ولا ذاك فليس أقل من أن تكون كلمة شائعة متحررة من اللهجات الإقليمية . ولا نغنى بقولنا هذا أن الشاعر نجيب سرور لم يوفق في انتقاء الكلمات في استخدامها استخداماً طيباً يخدم المعنى . ولكننا نقول ببساطة إنه قد خانته التوفيق في المزج بين الفصحى والعامية . فالقطع الواحد نراه مكتوباً باللهجتين معاً ، حتى إننى - وقد شاهدت العرض أكثر من مرة واستملمت تجربة اللغة فيه - فوجئت بأن لسانى يتعثر فى القراءة ويختلط على الأمر وأجندنى حائراً . المقطع يظل ينساب فى وجدانى بإيقاعه الشعرى فى سلامة وبلاغة ، وفجأة إذا بالإيقاع يتكسر فى أعماقى ويصينى بغیظ شديد مبعثه شطرات عامية صرفة بكاملها تعترض طريقى وتطالبنى بإعادة قراءة المقطع من أوله من جديد مشكلاً يائها بالقياس إلى لهجة الكلمات لا بالقياس إلى النغم الشعرى المرسوم للمقطع . وهذا بالطبع يبيع الرثم تماماً ويفصلك عن الارتباط باللحظة من حين إلى حين ، وتكتشف أنك لابد أن تتذرع بالصبر لتتقضى مع هذا العمل إلى نهايته . والحق أنه عمل - برغم ذلك - يمتاز بالصدق ، ويعتبر بلا رب وثيقة فنية لها أهميتها فى صالح قضية الشعر الجديد . على أن الجدير بالذكر حقاً هو أن « ياسين وبهية » - وإن كانت لم تكمل عناصرها المسرحية - تعبير تجربة أخرى ، وبقة من الضوء فى طريقنا إلى مسرح عربى .

أما مسرحية « شفيقة ومتولى » لشوق عبد الحكيم فهى تقودنا إلى التحدث عن موضوع هام يثيره مسرح شوق عبد الحكيم . والحق أن شوق اختار لنفسه طريقاً شاقاً ، لتصل « بالفولكلور » الشعبى وبالأخص البكائيات اتصالاً مباشراً . وقد أطلق بعض الزملاء على مسرحه اسم مسرح الفلاحين . أما أنا فلا أجد ثمة علاقة من قريب أو بعيد بين ما يكتبه شوق عبد الحكيم وبين مسرح الفلاحين ، ولكن ربما يكون السر فى هذه التسمية راجعاً إلى أن شوق عبد الحكيم يتناول كما قدمنا موضوعات ذات أصل « فولكلورى » . وكلنا يعرف ويحب المواويل الشعبية التى لا يزال شعبنا يتغنى بها ، وبعضها يحكى وقائع حدثت بالفعل وتدخل الخيال الشعبى فى صياغتها وصبغها بلون أحاسيسه تجاه الكون والقوى « الميتافيزيقية » التى تتحكم فى مصيره وحياته . وبعضها الآخر « موضوع » ولكن بإيجاز من واقع الحياة التى يحياها ريفنا المصرى والتى تشكل - بطبيعة تكوينها - موالاً عظيماً . ولا جدال فى أن تراثنا الشعبى ومواويله بالذات تتمتع براء فاحش ، ويكفى أن يكون لديك بعض الوعى لتضع يدك على قيم إنسانية خطيرة يتحدى بقاؤها خلود الزمن .

وكم كنت أود أن يغوص شوقي عبد الحكيم في هذا التراث ويتشره جيداً ليستخرج منه أشياء أعمق وأغنى كان يستطيع بها - ومن يدرى - أن يضع النواة الحقيقية لما نسميه بمسرح الفلاحين. إن شوقي عبد الحكيم - وأقولها صراحة - لا تربطه أدنى صلة بالفلاحين: فهو لم يلمس - مجرد اللمس - وجدانهم، ومن ثم لم يعبر عن حقيقتهم ولم يتوصل بعد إلى ما ترخر به أفئدة أولئك الناس. وإن كان قد التقط من أفواههم بعض ما يتغنون به فليس معنى هذا أنه توصل إليهم. إنه استولى وحسب على شذرات من تراثهم الفنى ثم تناولها بأسلوب غريب كل الغرابة لا عن وجدانهم فحسب بل عن وجدان الشعب عامة، وربما عن المسرح أيضاً. فهو مثلاً، في « شفيقة ومتولى » يلغى الموال تماماً، وهو بذلك إنما يلغى الدراما نفسها، يلغى « الحدوتة » والحركة والمسرح. فماذا يبقى إذن؟ في تقديري أن الذى يبقى في النهاية وصدى الموال المترسب في وجدان المشاهد أو القارئ. ولئن كان موال كموال « شفيقة ومتولى » يزخر بالمعاني التى تثيرها « الحدوتة » نفسها، عن الفتاة التى ضلت طريقها السوى فجلبت العار والدراما على نفسها وعلى أسرتها، فإن شوقي عبد الحكيم يحوله إلى مزق لا معنى له، مجرد حوار تنقصه بلاغة التعبير، ونطلق عليه اسم حوار، تجاوزاً، لأنه في الحقيقة ليس حواراً بالمعنى المفهوم، وإنما هو كلام، كلام مشمت، كل كلمة تفصلها عن الأخرى مسافة أبعد من المسافة التى بين المؤلف وبين وجدان الفلاحين.



## القسم الثالث

### عروض مسرحية





## محمود السعدنى والنصابين

مما لا شك فيه أننا لو حاولنا تصفية الحساب فى الموسم المسرحى المنصرم (٦٥ - ١٩٦٦) وربما فى مواسم أخرى سبقتة ، لابد سنفاجأ بأن موجة التنكر للشيعوية تحتاج مسرحنا . وليس التنكر لها فقط بل مهاجمتها ونجرحها والنيل منها بشئ الأساليب بسبب وبلا سبب ، ويحق أوبدون وجه حق .

ولن أنصب من نفسى مدافعا عن الشيوعية فأنا - والحمد لله - لا فى العيول ولا فى النفير ، إنما أنا ، فقط ، أسجل ظاهرة تستحق الاهتمام والبحث وإن كنت أيضا لن أبحثا . . إنها مجرد خواطر مرت بذهنى لأول وهلة فى أثناء مشاهدتى لمسرحية النصابين لمحمود السعدنى التى يعرضها حاليا مسرح الحكيم .

على أى الأحوال فلنترك هذه الخواطر جانبا لنعود إليها بعد جولة قصيرة نقضها خلال المسرحية . . فرميا يكون للسعدنى هدف آخر . وهذه المسرحية على ما أعتقد هى المسرحية الرابعة لمؤلّفها ، وقد عرفنا المؤلف من قبل كاتباً قصصياً وصحفيّاً خفيف الدم حادّ اللسان . والذين قرءوا قصصه لابد قالوا فيما بينهم وبين أنفسهم ، إن فى هذا الكاتب روحاً مسرحية يمكن أن تستخدم وتؤدى بنتيجة باهرة . أما أنا فكنت قد قرأت مسرحيته الأولى « فيضان النبع » التى كتبها عن الكفاح الشعبى القومى فى الجزائر ، وأشهد أننى ما قرأت فى المسرح المصرى - أيامها - مسرحية بهذه الدرجة من الروعة فى الحبكة الفنية والدقة الموضوعية ، حتى كدت أقول - لولا انتعاش المسرح فيما بعد - إنها من أعظم ما أنتجتة القرائح المسرحية المصرية . وهذه المسرحية مع الأسف لم تنشر ، ومع الأسف أيضاً أجهضت فى مهدها حين عرضها المسرح الحر . ثم قرأت له مسرحيتى « عزبة بنايوتى » التى قدمتها فرقة الحميس وهى عن تفشى الإقطاع الإنجليزى فى مصر ، و « الأورنص » وهى تقريرا تعالج نفس الموضوع ولكن من زاوية أخرى . . وهانحن نستقبل مسرحيته الرابعة . . « النصابين » .

والنصابون فى المسرحية ، هم كل البلد تقريبا فى عهد ما قبل الثورة . كل واحد « ينصب » على الآخرين بأسلوبه الخاص على قدر تفكيره ، وعلى رأس هؤلاء جميعا الصحفى

جلال ( عادل إمام ) المدعى الشيوعية والذي يتشدد بالشعارات السياسية وبالألفاظ البراقة دون أن يدري من مغزاها شيئاً . . وعدد آخر من المثقفين مدعى الثقافة ، أمثال الدكتور « عزيز » ( سعيد أبو بكر ) المتخصص في البحث عن الآثار وهو جاهل لا يفهم في الآثار شيئاً على الإطلاق ، والأستاذ « عزت » ( حسن شفيق ) الذي يدعى العلم بعلم « الفلوكلور » والفنون الشعبية ويزعم أنه سيحدث في هذا الميدان ثورة شعواء ، وذلك بهدف الاحتيال على « أم عنان » ( عقيلة راتب ) الفنانة « الغلبانة » التي لا هي فنانة ولا يحزنون ، كما يسلب منها ما تحفظ به من ثروة مالية ، وفي سبيل ذلك يوهما بأنه سيجعل منها فنانة الشرق الأولى ، وأنه سيبني لها في هذا المكان مسرحاً عظيماً يشرفه بالحضور عبد الوهاب وأم كلثوم . وحتى الحكومة نفسها كانت هي الأخرى « تنصب » على الشعب في ذلك الزمان ، ابتداء من الشاويش عبد الرحيم إلى مدير الأمن العام .

والمرحبة عبارة عن « موتيفات » متفرقة تقوم على ثلاث قصص قصيرة للمؤلف نفسه ، أذكر منها قصة « العدد المخصوص » وقصة « جنة رضوان » ، ولاضير على المؤلف طبعاً أن يتبع هذا الأسلوب ، فكثيرون من كتاب المسرح الكبار فعلوا هذا . وعلى سبيل المثال « تنيسى وليامز » الذي نرى أغلب مسرحياته الكبيرة كانت في الأصل قصصاً قصيرة كتبها في مستهل حياته . كل ما هنا لك أن كاتباً مثل تنيسى وليامز كان يجد نفسه مشحوناً بالموضوع ، وأن القصة القصيرة لم تمتص كل شحته الانفعالية ، وأن الموضوع تبعاً لذلك لا يزال يلح عليه ، فلا يجد مفرّاً منه إلا بكتابته مسرحية . ولذا فإننا في المسرحية لا نكاد نرى أن ملامح للقصة سوى خيوط إشعاعية رفيعة .

أما عن محمود السعدني فإنه نجح في إدماج القصص الثلاث بصورة مقبولة ، إلا أننا نفاجأ ببعض القصص بنصه وفصه كما لو كان المؤلف نزع وريقاتها ولصقها بالمسرحية لتقوم إحدى الشخصيات بحكايتها . . مثلما حدث بالنسبة لقصة « جنة رضوان » . إن هذه القصة في اعتقادي من أروع ما كتب محمود السعدني في حياته . وهي قصة الفران رضوان الذي يقف طول النهار أمام القرن تتصاعد منه ألسنة النار وتلفح وجهه كأنها ألسنة الجحيم ، جحيم حياته التي يعيشها وتحرقه بنارها . ورضوان الذي يعيش في الجحيم الدنيوى ، يحلم بالجنة الأبدية السماوية . . والقصة هي ذلك الحلم . فرضوان في لحظة الغداء يجمع زملاءه في المقهى البلدى ويحكى لهم الحلم : أن ملاكاً جاء واصطحبه إلى مكان ما أخضر عرف فيها بعد أنه الجنة ،

وقال له الملك : عش ها هنا . ثم يروح رضوان يعدد ما في هذه الجنة من أطيب النعم . وهذه الأطياب التي يحكيها ليست في حقيقة الأمر إلا مطالبه المتواضعة جداً ، والتي يتمنى أن تتوافر له في حياته الواقعية ، وهي لا تخرج عن كوب من اللبن وقطعة جبن وطرشى في الفطور وطبق من الحضار . . والمملوخية بالذات ، في الغداء . . وهكذا . هذا الحلم الرائع فنياً ، نرى شخصية « كباره » ( فاروق نجيب ) تحكيه في مسرحية النصابين حرفياً ، كتعبير عن الجحيم الذي يعيش فيه . وقد يكون هذا الحلم أدى غرضاً فنياً معيناً ، إلا أنه في القصة كان أكثر واقعية وأكثر منطقية وأكثر إقناعاً وأكثر روعة . في أنه في المسرحية بدا لنا دخيلاً ولا لزوم له . وشخصية « كباره » ككل شخصيات الحى ، تعيش بلا حاضر وبلا غد ، وإن كان هو وبقية النساء من أهله وعشيرته مادة خصبة لبعض المتشدين بحياة الفقراء ، من النصابين . والصور في كل المسرحية تقريباً نجىء لاكتيجة حتمية لتطور درامى وإنما لتضيف إلى الوحدة الفكرية معنى جديداً في نفس الموضوع . . وهو أن التيارات السياسية والأدبية والفنية وعلى رأسها الحكومة « تنصب على الشعب وتشرده » .

والمؤلف يختار « لحظة » تنطلق منها أحداث مسرحيته ، هي في تقديري من أروع اللحظات التي يمكن تقوم عليها مسرحية رائمة . . وتلك هي « لحظة » الهدم . فأبطال المسرحية يعيشون في « البلاسة » وهو حى شعبى معروف بجانب حى عابدين خلف قصر عابدين مباشرة ، ومع أن أهله يقيمون فيه من زمن بعيد فإنهم يجهلون تاريخه الحقيقي الذى يحمى به الدكتور عزيز موضحاً أنه : « بقى أصل التحية دى جايه من كلمة براكس يعنى معسكر ، كامب الجيش الإنجليزي لما دخل مصر بعد ثورة عراقى . . سكن في القشلاق بتاع الحرس الملكى الى قدامك ده . . القشلاق بالإنجليزي يعنى براكس . . الحته دى بقت براكس . . الناس حرفوا بلاكس ويعبدن بقت بلاكسة » ، ونحن لا يهمنا ما إذا كان هذا التفسير صحيحاً أو أنه من ابتداء خيال المؤلف أو من بين أساليب الدكتور عزيز في « النصب » ، ولكنه على أى حال تفسير يخدم المسرحية ويؤدى غرضاً فنياً لا بأس به وهو الربط بين هذا الحى بوصفه ذاك وبين مصر عموماً باعتبارها كانت معسكراً للإنجليز في يوم ما . والملك يريد أن « يهدم » هذا الحى ليقم مكانه مكانه حديقة غناء يتمتع فيها وحده - أى أن الملك كان بسبيله إلى هدم مصر كلها وإحالتها إلى جنة فيحاء خاصة به .

ومن هنا تتحول المسرحية إلى عرض مباشر لقضية سياسية بحثة : فأهل الحى - أهل

مصر- هم وحدهم الذين أيدهم في النار ، يهددهم التشرد . ولذلك فهم يتصافرون ويبعثون الشكاوى والتظلمات لمدير الأمن العام ، بقيادة المعلم رضوان الحمش ( محمد رضا ) الذي يذهب إلى مدير الأمن ويقدم له التماساً ، فما كان من مدير الأمن إلا أنه : « انجعض وعرض شفته وقال : هنبث الأمر » . وفي سبيل خمسة قروش رشوة يفسر له « الشاويش » عبد الرحيم هذه العبارة بأنها هي نفسها عبارة « البحث جارى » أى أنها باللغة « الميرى » -التي يعرفونها وحدهم- تعنى إهمال الأمر . ويطمئن رضوان ويشرع في شراء بيت الحالة « كاملة » ( قدريه عبد القادر ) الذي يعتبر في نظرها سراى ، ربما لأنه هكذا فعلاً بالقياس إلى بيوت الحى كله باستثناء سراى عابدين السامق في الخلفية يهزأ بكفاحهم .

ولقد كانوا يكافحون فعلاً ويستमितون في قضيتهم لولا تدخل هؤلاء النصابين في كفاحهم . . الصحفى المدعى ، والدكتور الجاهل ، ومدعى الفنون الشعبية المنزول تماماً عن قضية الشعب كما انزول المثقفون كلهم داخل قضيتهم الشخصية ، حتى الباحثة الاجتماعية المتفرجة ( قدريه قدري ) التي تدخل حياءً شعبياً لأول مرة في حياتها لتدرس حالة « كبراة » من قبل جمعية ترقية الفقراء ، هي الأخرى كان هدفها الأساسى قضاء رغباتها الرخيصة بأى ثمن دون الارتباط بأية قضية من القضايا الجادة . تتدخل كل هذه العناصر الانتهازية وتشترك في هدم الحى - هدم البلد .

إن هؤلاء الذين التصقوا بالمذاهب السياسية وبالشعارات هم في حقيقة الأمر العامل الأول - كما يرى المؤلف - في هدم البلد . على أن البلد لا يُهدم تماماً وإن كانت الحكومة قد أخدمت ثورة الشعب وقضت على روحه المعنوية . . فحينما يقتحم العساكر الحى بأمر تنفيذ الهدم ، يتصدى لهم الشعب ويشتبك معهم في معركة حامية الوطيس يكون من نتيجتها أن يساقوا جميعاً إلى الحبس ثم الضرب ثم الإفراج عنهم أجساداً فقط عليها بصمات العذاب . ورغم أن المعلم رضوان يكف بعد ذلك عن التفكير في الثورة ويكتفى بأكل العيش في سلام ، فإن معركة ثانية تنشب بينه - بالاشتراك مع الشعب - وبين البوليس ، وتدخل العناصر إياها لتبيع روح الكفاح والثورة .

وبقى بعد ذلك سؤال : هل يتكرر محمود السعدنى للشيوعية عموماً ؟ أو هل هو يهاجمها ؟ . في تقديري أن مسرحية النصابين لا تؤكد ذلك ، وإنما تفضح لنا هؤلاء الذين انتهزوا فرصة الغليان الشعبى أيام كان البلد موشك على الانهيار ليبنى نفسه من جديد ، ليمارسوا

انتهازيتهم . . وتظهر لنا المسرحية أنهم لم يكونوا تقدميين بالفعل ولا تربط بينهم وبين الوعي السياسى أدنى صلة . . إنما هم فقط ، أعداء الشعب الحقيقيون الذين اتخذوا من المبادئ السياسية ذريعة للبقاء فى الأفق ( وقد عبر عنهم المؤلف بمعادل موضوعى تمثل فى بعض رجال الحى من لاعبى ثلاث ورقات : « ثلاث ورقات دى بتاع السيورة . . تحطع السيورة كده تكسب ، لكن حكمة ربنا عمرك ماتكسب » ) . ولم تتصافر هذه القوى - جيشاً وبوليساً وأهالى - المشروع فى البناء ، إلا بعد طرد هؤلاء النصابين من حياتهم . حيثئذ بدءوا يهثوث لبناء مصر الجديدة .

ونحن لا ننكر أن هذه قضية على جانب كبير من الصدق ، ولكننا مع ذلك لا نسلم بإطلاقها مثلاً وضع فى المسرحية . إننا يمكن أن نسميها وجهة نظر مثلاً ، لأن الفترة التى تناولتها المسرحية لم تكن محصورة فقط فى هذا النطاق الضيق ، وإنما كان هناك عديد من التيارات على مختلف المستويات . وحتى لو سلمنا جدلاً بوجهة النظر هذه التى تقدمها المسرحية ، لتبادر إلى أذهاننا على الفور سؤال : هل هذا كل شيء ؟ فى اعتقادى أن المسرح فى هذه الفترة الراهنة لم يعد مجالاً لطرح قضايا عفا عليها الزمن وتحولت إلى تاريخ أسود . وفى اعتقادى كذلك أن الشعب فى حاجة إلى التوعية بحاضره . . صحيح أنه قد يأخذ من أحداث الماضى عبرة ، ولكن مثل هذه الأعمال لا تؤدى عادة إلى نتيجة إيجابية ، لسبب بسيط وهو أن النماذج التى تقدمها المسرحية يمكن ببساطة أن تنطبع فى ذهن المتفرج العادى . . على حاضره . . فيفقد ثقته فى الفن والفنانين والمثقفين على السواء ويعتبرهم نصابين ، وهم ليسوا جميعاً هكذا .

على أن المسرحية تعيش ثلاث ساعات تغسل فيها أحزان قلبك من فرط الضحك . . ولكن الضحك على ماذا ؟ . . على المفارقات اللفظية . وقد قلنا مراراً إننا فى كتابتنا للمسرح يجب أن نحذر سحر المفارقات اللفظية لما لها من خطر على « الفكر » فى المسرح . ومع ذلك فنحن لا نملك إلا أن نحى عودة محمود السعدنى إلى المسرح ، فهو طاقة كوميدية حاجباً لو أحسن استخدامها فى موضوع أكثر ثقلًا من هذا . إنه لو فعل . . لتربع على عرش الكوميديا فى مصر كاتباً مسرحياً من الطراز الأول .

تبقى بعد ذلك كلمة موجزة عن الإخراج ، فى هذا المقال الضيق . إن أول شيء يمحمد لسعد أردش هو توفيقه فى توزيع الأدوار أولاً . فبالإضافة إلى مقدرة كل من محمد رضا وسعيد

أوبكر وعقيلة راتب في أداء أدوارهم بما لهم من تاريخ حافل . نرى المخرج يتحفنا بممثل لا أغالى إن قلت إنه ثروة كوميدية ذلك هو الممثل الصاعد « عادل إمام » الذى لعب دور الصحنى « جلال » فكان يتحرك على المسرح بذكاء نادر وموهبة كبيرة ، وياحبذا لو احترم هذا الممثل الموهوب نفسه وكف عن بعض الأدوار الصغيرة التافهة التى رأيناها فيها « سنيدا » لقواد المهندس . أما « حسن شفيق » فى دور « عزب » الدجال فإنه يعتبر بلا جدال امتداداً لأبيه المرحوم قواد شفيق . ولقد أمتنى « فاروق نجيب » فى دور « كباره » خاصة أنه تخلى عن المبالغة فى الأداء . وكانت « قدرية قدرى » موفقة فى دور الباحثة وإن كانت لهجتها فى كل أدوارها ، اللهجة المتراخية الرقيقة . وكذلك « قدرية عبد القادر » كانت هى هى شكلاً ومضموناً . على أن هناك بعض الممثلين الجدد من أمثال « أحمد كامل عوض » و « محمد شاكر » بشروا جميعاً بمستقبل طيب . وكان الديكور مذبذباً بين الواقع والتجريد بها يتناقض وجو المسرحية الواقعى الصرف . وأدى « الميزانسين » دوراً تعبيرياً موفقاً . وكذلك الموسيقى . أما الإضاءة . . فلا .

## « حد مرتاح » . . على المسرح

لعل أول ما يجذب انتباهك إلى هذه المسرحية هو موضع العنوان نفسه - فأنت حينما تقرأ : « حد مرتاح » هكذا ، لابد أن تتساءل : هل هى عبارة تقديرية بمعنى أن المؤلف سيكشف لك فى مسرحيته عن حد مرتاح أو هى سؤال يطرحه المؤلف فى المسرحية عن احتمال أن فى هذه الدنيا « حد مرتاح » ؟ والفرق بين المعنيين شاسع وخطير . وفى اعتقادى أنك فى كلتا الحالتين لابد أن تدخل المسرحية . . فسواء كانت ستكشف لك عن « حد مرتاح » أو ستبحث معك عن « حد مرتاح » فالنتيجة فى الحالتين واحدة ، لأن الإنسان متشوق دائماً إلى معرفته كلتيهما ، وربما يقينه واعتقاده القوى الذى أصبح جازماً أنه ليس فى هذه الدنيا « حد مرتاح » مهما كان عظيماً يدفعه تبعاً لذلك إلى محاولة اكتشاف « حد مرتاح » .

ولقد وجدتنى جالساً فى صالة العرض مدفوعاً بهذه الرغبة قبل أية رغبة أخرى . . أنتظر رفع الستار بفارغ الصبر . ومع أن الستار ارتفع ودارت المسرحية طويلاً وعرضاً على خشبة المسرح فإننى اكتشفت أخيراً أن المسرحية انتهت تقريباً . ثم اتضح بعد ذلك والناس تغادر المسرح أننى مازلت أنتظر رفع الستار عن المسرحية ! ولكن أى مسرحية تلك التى اعتقدت أنها ستحلل لى مدار فى ذهنى ؟ ولا أكتمك الحقيقة فى أننى شاهدت مع الناس مدار على خشبة المسرح من أحداث ، ولكننى لم أدر على وجه التحديد ، هل ما يدور هذا هو المسرحية نفسها أو شئ آخر ؟ ربما لأن ما كان يدور أمامنا هو مالا يتعدى الأحداث اليومية العادية التى نصادفها كثيراً والتى تستأهل التعبير عنها لفرط عاديته . ولست بذلك أدعو إلى إهمال تلك الأحداث العادية وإبعادها تماماً عن محاولة التعبير عنها ، بالعكس ، فمن الأحداث العادية التافهة ما هو جدير بالتعبير والمناقشة ؛ حتى إن كاتباً كبيراً لا يحضرنى اسمه الآن قال ذات مرة : إن الموضوعات على قارعة الطريق ! ويقصد بذلك طبعاً أن حياتنا مليئة بالموضوعات ، ولكنها ليست هى القضية الأساسية ، وإنما القضية هى كيف نعبر عن هذه الموضوعات ؟ كيف نستخلص منها قيماً ومعانى تضاف إلى تراثنا وتزيد من وعينا بحياتنا ؟

والأستاذ محيى الدين عارف مؤلف مسرحية « حد مرتاح » لم ينظر إلى أبعد من قدميه فى

هذه المسرحية ! بل إنه ليخيل إليك وأنت تشاهدها أنه جلس مع هؤلاء الناس وسجل مشاكلهم كما رآها حرفياً دون زيادة أو نقصان ، وحتى دون محاولة التأمل الفلسفي في هذه المشكلات عله أن يضع يده على شيء ذي بال ! غير أنه من الواضح أن هؤلاء الناس الذين يتحركون على المسرح ليس في حياتهم ما يدعو إلى التأمل والتفكير ، إنها كلها نماذج باهتة هزيلة مستهلكة ، استهلكتها أفلام ما قبل الثورة قبل أن تستهلك نفسها بنفسها في لقمة العيش .

والعلم « معتوق » الصرماني ( محمد عثمان ) الذي يلقط رزقه من بين النعال القديمة ، لا يجد ما يسد به رمق سبعة أولاد رزقه الله إياهم ، ويود هو من صمم حياته التسعة أن تأتي بمصيبة كبيرة تأخذهم في طريقها برغم حبه لهم وبرغم أن أكبرهم ( وفيق فهمي ) يساعده في لقمة العيش ، إذ يحمل صندوقاً مليئاً بالكاوتش على كتفه يحول به طول النهار في شوارع المدينة . علي أن ثورة معتوق هذه كانت ما تلبث أن تهدأ حيناً يرى أن بلوى غيره أفظح من بلواه ، وأن هناك من يتمنون إنجاب ولد واحد . . مثل المعلم « عرفة » ( محمد أباطة ) صاحب المقهى البلدي المجاور لكانه ، ذلك المزواج الكبير الذي يتزوج ويطلق بين عشية وضحاها ، وكأنه يبحث بين أحضان النساء عن ولد - ولا بد أن يكون ولداً ! وهو فوق ذلك رجل تافه يتفتخ جيبه بالفلوس ولا يدرى شيئاً عن قيمتها ، ولديه الاستعداد لدفع أى مبلغ كان في سبيل الحصول على زوجة يضمن أنها ستنجب ولداً . . ولقد تركز هدفه أخيراً في « هدى » ( عواطف تكللا ) بنت « راشد أفندي » ( محب ثابت ) الموظف البسيط الذي ماتت زوجته عن ثلاث إناث ولم ترض أمه « سميرة حني » أن يبقى أرمل وهو بعد لم يتعد الأربعين ، وخاصة أنه لم ينجب ولداً يجلد اسمه ، فظلت به تزن على أذنه ليل نهار كما يعيد الكرة من جديد . ويتزوج ، ولم تقل يتزوج ، وإنما قالت يأتي لبناته بصديقة تونس وحشهن ، وتضع هن ولداً يحمين ويسند ظهرهن على مر الأيام ! وجددت له « نبوية » ( زينب أبو العلا ) لتكون زوجته المتظيرة ، وبرغم أنها فتاة صغيرة في عمر أولاده فإنه فقد أترانه أمامها بمجرد رؤيته لها لأول مرة . . فقرر موافقة أمه على إنجاب الولد . ولقد حذرته شقيقه « كامل » ( صلاح البشاوي ) مغبة الوقوع في هذه الحماقة قبل الإقدام عليها ! وكاد يخضع لرأيه لولا أنه رأى عثرين معتوق يتصدى للدفاع عن أبيه حيناً اعتدى عليه المعلم عرفة باليتم ، فاعتقد على الفور أهمية أن يكون للإنسان ولدٌ ذكرٌ يدافع عنه ويحميه ، وبناء على ذلك سار في مشروع الزواج ، وفاتح بشأنها خالها المعلم عرفة صاحب المقهى .



ويجدها المعلم عرفة فرصة مناسبة لعقد عملية مقايضة حسنة تقضى بأن يعطيه نبوية في مقابل أن يعطيه هو ابنته « هدى » الطالبة في الإعدادى . ولما احتج راشد أفندى بكبر سن عرفة وصغر سن ابنته ، واجهه عرفة بالحجة نفسها بالنسبة لبنت أخته نبوية . وبالفعل قام الزواج على أنقاض راحة إنائه الثلاث اللائى تحولن إلى ثلاث خادمات للزوجة الجديدة ! والمبرر الوحيد هو قدوم الولد المنتظر !

والولد عموماً فى المسرحية يشغل الشخصيات كلها بلا استثناء وخاصة الأسطى « نعم » الحلاق ( مصطفى هاشم ) الذى اختار لله ابنه وعوضه ابناً آخر كانت له معزة كبيرة فى نفسه ، فأدخله المدرسة وأخذ يطلب من الله أن يأخذ بيده . وكذلك العامل « مجاهد » ( أبو الفتوح عمالة ) مع ولده « اللى مفيش ع الكتف غيره » ، فهو يدله ويقترض له النقود من الناس ليدخل السينما . ولكى تتضح أهمية الولد الذكر يموت المعلم معتوق بعد الفصل الأول ليتولى ابنه عنتر مهمته والجلوس مكانه وترديد جملته الشهيرة : « كله يندق » ، والصرف على بقية الأولاد . وأهمية الولد هذه هى نفسها التى قوضت أركان بيت راشد أفندى ، وهدمته على رأسه : فنبوية لم تنجب ولداً ، بل أكملت إنائه الثلاث إلى خمس ، الأمر الذى هزمه شر هزيمة ، وقضى على البقية الباقية من صحته ومن ماله وممتلكاته ؛ إذ أنه - فى سبيل الولد - كتب نصف الذى ورثه عن أمه لنبوية ، وكتب نصفه الآخر للمعلم عرفة مقابل المهر الذى تسلمه منه وصرفه قبل أن يتم زواج عرفة بهدى ، ذلك الزواج الذى لم يتم بسبب إصرار هدى على عدم الزواج من رجل يكبر فى العمر أباًها حتى إنها أخذت شقيقتها ، وذهبت لتعيش مع عمها كامل المهندس الميسور الحال الذى ظهر فى آخر لحظة لينقذ الأولاد ، وليطالب بحقه فى ميراث البيت ، فيقضى بذلك على راشد أفندى تماماً .

وهناك شخصية « محروس » ( عبد المنعم قناوى ) صهى المقهى الثعبان الذى تزوج أخيراً « جلييلة » ( منى الأمير ) ، فأحدث ذلك إشكالا خطيراً نشأ فى البيت بينها وبين شقيقته العانس « عزيزة » جعله يبحث لها عن عريس بأى ثمن حتى لو اقتضاه الأمر أن يرشو عنتر بن معتوق بخمسة قروش كسلف حر . أما شخصية الشيخ « يونس » ( محمود أبو النصر ) المدرس الإلزامى الذى يتشدد بآيات القرآن الكريم بمناسبة وبلا مناسبة - فقد كان دائماً هو المبلغ للأخبار فى المقهى والمعلق عليها إن خيراً فخير وإن شراً فشر ، والشئ الوحيد الذى كان يرتفع بشورته هو الاعتراض على قضاء الله وقدره ، فإذا كان الله - هكذا يرى - يريد لإنسان ما إنجاء ذكور

فهذه إرادته أو إناث قتلك أيضاً مشيئة ، وإن كان يرى لإنسان آخر عدم الإنجاب أصلاً فلا ينبغي مناقشة هذا الأمر ، أوحى البحث عن السر في خلقه حتى مسألة تحديد النسل ، هذه البدعة - على حد قوله - التي انتشرت هذه الأيام كانت تثيره إلى أقصى حد ، فيروح يلعبها ويلعن المتشبهين بها وينذرهم بعقاب الله في الدنيا والآخرة ! وكان يدعو دائماً إلى أن يترك الناس الملك للملك ليتصرف فيه كيف يشاء وخاصة في مسألة الأبناء هذه .

ولما انهارت شخصية راشد أفندى انهار معها أمل الأسطى مجاهد في ابنه الذى بلغه الشيخ يونس رسوبه في الامتحان على حين كان يبلغ الأسطى نعم نجاح ابنه . ثم يتقدم إلى مقدمة المسرح في جلال رهيب كأنه نبي العصر ، ليعلم للناس أنه . . « مفيش حد مرتاح » وتنتهى المسرحية . .

و « مفيش حد مرتاح » هذه - في تقديري - هى المنفذ الوحيد الذى لجأ إليه المؤلف ؛ ليتخلص من أعباء العدد الهائل من الشخصيات التى لم يكن لوجودها أى مبرر على الإطلاق . وأنا لا أدري ! لماذا جمع المؤلف هذه الشخصيات دون وجود أى رابط بينهم ؟ وإذا كان الرابط الوحيد بينهم هو « الذرية » فهذه مسألة تربط بين الناس جميعاً ، وكان الأحرى به حيثئذ أن يضع المجتمع كله على المسرح مثلاً . ثم . . هل هذه القضية - قضية النسل وإنجاب الولد الذكر - هى مصدر المتاعب في هذه الدنيا حتى إننا نجتمع عدداً هائلاً من الشخصيات كلهم مشغولون بالإنجاب الأولاد ، ثم ببساطة شديدة نقرر في نهاية الأمر أنه مفيش ( حد مرتاح ) ؟

إن العنوان نفسه يوحي بوجود قضية أكبر تشغل الإنسان عامة في كل العصور والدهور وفي كل زمان ، ومكان فلماذا تصمخ في النهاية عن قضية عادية لا تعدو قضية النسل ؟ . وليت المؤلف قدم من خلال ذلك رأياً جديداً أوحى وجهة نظر تقبل المناقشة لمان الخطب إذن ، ولكن الغريب في الأمر أنه لم يقل شيئاً على الإطلاق ! إنه جاء بكل هذه الشخصيات كما يقولون « بعلها » وما صاحبها من أحداث ليدلل على أنه ( مفيش حد مرتاح ) . . وهذا تحصيل حاصل لا يدعو لكتابة مسرحية طويلة ! ثم ما معنى أن نشاهد مسرحية طويلة مؤداها في النهاية أنه ( مفيش حد مرتاح ) ؟ . هل هى حقنة تخدير مثلاً ، هل هى خطبة يلقيها واعظ ؟ إن الواعظ حين يقنعنا بعدم جدوى الحياة لا يتركنا هكذا وإنما يعشمتنا بالحياة الآخرة وما فيها من متع . . إلخ ، أما خطبة « مفيش حد مرتاح » فهي تصفعنا في النهاية قلماً ساخناً

لا معنى له ، حتى لا يبقى في إحساسك وأنت تغادر المسرح سوى رنين أجوف يطن في أذنيك بأنه مفيش حد مرتاح وكفى الله الناس شر القتال على الحياة !

إن السؤال الآن هو - إذا كان لي أن أسأل وأعتقد أنه من حق ذلك مادمت شاهدت العرض - فماذا نستفيد من مسرحية « حد مرتاح » ؟ . . ما الأثر الذي يبقى لنا بعد مشاهدة هذه المسوخ التي تتحرك على المسرح وتصدع أدمغتنا بما لا جدوى منه ؟ هل انتهت كل مشاكلنا ولم يبقى أمامنا سوى مشكلة تافهة كمشكلة النسل ؟ ثم كيف يسمح المؤلف لنفسه بأن يهاجم تحديد النسل على لسان الشيخ يونس في حين تدعو الدولة إلى تحديده ؟ قد يقول إنه لم يهاجمه ، وإنما هو يعرض لرأى الشيخ يونس فقط وردى عليه - حينئذ أننا لم نفهم بالضبط هل هو يدعو إلى فكرة تحديد النسل أو هو يحاربها ؟ . أما في المسرحية من تناقض شديد بين أهمية أن يكون لك أولاد وبين أهمية ألا يكون لك أولاد . !

وإذا تكلمنا عن الممار الفنى للمسرحية وجدناها هزيلة البنيان : فالشخصيات تدخل الديكور وتخرج منه حيناً يريد المؤلف لا حيناً يتطلب الموقف . . حتى إن المعلم عرفة كان يدخل المقهى ثم يطلب الشيشة والقهوة السادة ليقول جملة أو جملتين ثم ينصرف انصرافاً مفتعلاً ! وكذلك شخصية الشيخ يونس ، إننى لم أر لوجوده أى مبرر في المسرحية ، اللهم إلا إذا كان دخوله المسرح يعنى بضع كلمات ربما كانت خيراً سيقوله وينصرف .

وشخصية الأسطى مجاهد التي لم نعرف ما هي بالضبط ؟ فتارة رأيناها يخلق ذقنه تحت موس نعيم ، وتارة ثانية يقترض ليدخل ابنه السيما ، وتارة ثالثة يلتقي خبر سقوط ابنه ، وهكذا . . حتى شخصية معتوق الصرماني التي ظهرت في الفصل الأول وشاء لها المؤلف أن تموت هكذا فجأة دون سابق إنذار - لقد فوجئنا بها في الفصل الثاني غير موجودة ، ولولا بضع كلمات جمعناها من هنا وهناك ما علمنا أنه مات . إن ثمة ارتباطاً عضوياً لم يكن موجوداً بين الشخصيات . ومن الممكن أن يغيب ممثل شخصية ما من هذه الشخصيات فنستعيز عنه بأحد الموجودين في المشهد نفسه ؟ ليقول كلامه وينتهى الأمر دون أن تتأثر المسرحية . . حتى الشخصيات كلها يمكن الاستعاضة عنها بالمؤلف نفسه ؛ ليقف على خشبة المسرح وينهى إلتينا أنه ( مفيش حد مرتاح ) وينتهى الأمر ! وأعتقد أن هذا يكون أفضل ! ولقد لجأ المؤلف في بعض المواقف إلى استغلال النكت القديمة ، فمثلاً : رفع عنتر قدمه وراح يشير لمن حوله بأن طرقات المدينة كلها مرسومة عليها مما لف وداخ ، فهذا ميدان التحزير

وهذه باب الشعرية وتلك هي القبة وهكذا ، قال عليه الأسطى نعم مبجلقاً في قدمه ، فسأله  
عنتراً أدى به إلى النظر هكذا ؟ فقال له : إنني أبحث عن بيتي لأطمئن على الأولاد . . !  
وقس على ذلك كثيراً من النكات والخرافات المبتذلة التي حفلت بها مواقف المسرحية ، ثم  
تعليق الذيل الورق للمعلم عرفة في بيت راشد أفندى ، وتقديم كوب الشربات الذي اكتشف  
أنه « شطة » . إلخ . وإذا كان المتفرج قد ضحك بصدق فمن الطفلة الموهوبة ( إيمان  
رفعت ) ، إنها في الحقيقة تبشر بمستقبل رائع فيما بعد لو وجدت من يتعهدا بالنمو .  
بقيت كلمة عن الإخراج . إن الأستاذ « محمد توفيق » قدم مجهوداً مخلصاً في هذه  
المسرحية : فهو على الأقل خلق من العدم شخصيات حية قريبة إلى نفوسنا وصورها تصويراً  
دقيقاً ، ولو كان الود وده لفعل الكثير . وقد أعجبتني حركة الممثلين في منزل راشد أفندى ،  
بالقدر الذي لم تعجبني فيه في دكان الأسطى نعم ، ولعل هذا راجع إلى ضيق حيز الديكور  
بشكل منفر ، فثلاً : كان الأسطى نعم وهو يخلق للأسطى مجاهد ذقنه يلف حوله ، ليحلق له  
الناحية من ذقنه ، فيضطر إلى الخروج من الباب للدخول من الباب الآخر - وهذا عيب  
واضح في الديكور ليس إلا ! وشيء آخر آخذ على الأستاذ محمد توفيق ، وهو الستارة التي  
تفصل بين المقهى وبيت راشد أفندى . إن كثرة الانتقال من المقهى إلى البيت ومن البيت إلى  
المقهى جعل المتفرج يشعر بالملل - فوق شعوره - بالضيق من طول ما ارتفعت الستارة  
وهبطت ، مع أنه كان من اليسير الاستغناء عنها تماماً والاكتفاء باستغلال الضوء بدلاً منها  
وخاصة أنها لم تخدم أى غرض فنى إلا إظهار خلفية المقهى . والدليل على عدم أهميتها أنه في  
نهاية الفصل الثالث استغنى عنها فعلاً . والحق ، أن المنظر بدا من غيرها أكثر جالاً وقرباً إلى  
النفس . ولو كان قد فصل هذا من الأول لأعطى الأحداث نوعاً من العمق والارتباط !

## ماذا في « بير السلم » ؟

دون مسرحيات سعد وهبة جميعاً أثارت مسرحيته الأخيرة بين مثقفينا . . زوبعة ، وكان السؤال الدائر على كل لسان هو : هل احتفظت هذه المسرحية بأصالة سعد وهبة ؟ . . وربما يكون الدافع الحقيقي خلف هذا السؤال هو ما لسناء في مسرحيات سعد القديمة - ونعني على وجه التحديد : المجروسة ، وكفر البطيخ والسبسة وكوبرى الناموس - من وعى بالحياة التي يصورها وتصبح في تناوله للقضايا التي كانت تشغل الأذهان في مصر قبل الثورة ، وإن كانت في (سكة السلامة) قد دخل المدينة ثم وضعها في الأوتوبيس الصحراوي وعند بقعة خالية من الحياة تماماً جردهم وكشف عن أعماقهم السوداء الملوثة .

لذلك لم يكن غريباً أن يثار السؤال حول مسرحيته الأخيرة بشكله السابق القديم . والحق أن الإجابة من هذا السؤال تحتاج منا إلى شيء من الصراحة والأمانة . . واعتقد أن (سعد الدين وهبة) قد وصل إلى مرحلة من التفتح تتيح له أن يتقبل كل ما يوجه إليه من نقد ، سواء كان له أو عليه ، وإن أول ما يطرأ على أذهاننا عند مشاهدتنا للرواية ، وبالتحديد حينما نتوغل في أحداثها - هو التشابه الواضح بين الموقف الرئيسي فيها وبينه في سكة السلامة . صحيح أن «الحدوتة» مختلفة تماماً وكذلك البيئة ، ولكن ، إذ كانت «سكة السلامة» تعتمد على ظروف خارجة عن إرادة الشخصيات جعلتهم يكشفون عن دخائلهم طائعين مختارين - فإن «بير السلم» تتخذ من نفسها تلك الملابس قبساً يثير لنا أعماق شخصياتها ، وعلى أى حال فلنحاول أن نعرف ما الفكرة الرئيسية التي يقدمها لنا (سعد الدين وهبة) في مسرحيته الأخيرة ؟

إننا أمام أسرة منحلة ، متفسخة ، انتهازية . . تعيش على أنقاض رئيسها ومجده المادى الغابر . . وتتحرك على أشلائه الراقدة في بير السلم : حزمة من السنين العجاف في جسد مشلول فاقد النطق والحركة مبعأ في عربة ذات عجل ، هذه هي الصورة التي ترسمها معارض الكلمات خلال دوران الحركة في المسرحية ، يحجبها عن عيوننا باب (بير السلم) ويكشف عنها النقاب في تصورنا مغزاها الخطير بالنسبة لهذه العائلة المشرقة على شفا الهاوية . فالأم تحون جثمانه

وذكره ، ومع من ؟ مع خطيب ابنها المحامي الانتهازي المتحذلق المتلاعب بالألفاظ . . .  
والأخ الأكبر حسن طغى وتجبر وفرض سلطته الرهيبة على البيت ، وصار يصرف ما في الخزائن  
والبنوك وأحقا الطين في الأرض ، فلم يبق ولم يذر . . . ولكي يأمن غدر المفاجآت في بذرة  
نظيفة « تلوث » هذا الجو الذي أقامه ، أدخل أخاه « مصطفى » الصغير إلى مستشفى المجازيب  
ظلماً وعدواناً . . . والأخ الثاني « سامي » ، مثقف ، دفين حياته وشخصه وزمانه بين دفتي  
كتاب ، وألغى من وجوده كل ارتباط إنساني ، ورفض كل شيء حتى ممارسة حقه كزوج ،  
ولتذهب زوجته إلى الجحيم بتلويها في الفراش وبضراعتها الحارة ذات الأطفار النهمة . . كل  
ذلك كرد فعل منه أو اتخاذ موقف احتجاجي ضد هذه المهزلة التي تحدث في البيت ولا من  
يردعها . .

و « على » شقيق الجثمان ، ترك قريته وجاء بزوجه ، ليأكلا من اللحم الحرام ، وليكون  
لها نصيب في التركة ، ولقد جذبت المدينة « على الشيراوى » بزحاماها الذي يهواه ويغرم  
بالانحشار في الأتوبيسات . مع أنه مقصر في حق زوجته حفيظة كرجل . أما زوجته « حفيظة »  
فقد تناحست عن كل شيء في سبيل أن تعاصر توزيع التركة مستعينة في ذلك بتببيت ( الأثر )  
وصنع الأحجية والتعاويد . . « وعزيزة » أو أليكترا تعيش في وهم صوره لها خيالها بأن أباه  
سوف ينهض على قدميه وينطق ، بل هو نطق فعلاً وناداه وأصبح على اتصال دائم بها كما  
تشيع هي في البيت . . ولذا فهي تقوم بدور القدر العاق في حياة كل هؤلاء ، تهددهم ليل  
نهار بسطوة أبيها المنتظرة التي ستوقفهم عند حدهم .

ولعل ثمة فكرة تلوح لنا بأن المؤلف ربما يقصدها ، تلك هي فكرة الصراع بين الحرية  
والإيمان . فالإنسان قد يطغى ويتجبر ، ولكنه مع ذلك لا يستطيع التحلل من الإيمان بشيء  
ما ، وليكن حتى قدره المحتوم مثلاً . والأسرة قد تمزقت فعلاً وانهارت ، وماتت الأم . وتحلى  
الجميع عن حسن وتركوه وحده أمام مسئوليته في غرق سفينتهم ، وأمام مصيره بالنسبة لمسئولية  
حريته كذلك . وبرغم أن أليكترا ، أو عزيزة يخيب أملها في أملها في النهاية وتفقد الإيمان بأبيها  
الذي ترك الأسرة تنهار دون أن يظهر في اللحظة المناسبة . . فإن ( حسن ) يستعيد إيمانه  
« بسلطان » أبيه . . بالقوة الميتافيزيقية التي يمكن أن يرمى عليها ثقله ويستريح . وفي تقديري أن  
المتفرج - الذي حاول أن يفكر - قد وقع في بلبلة شديدة . فالشخصيات بألوانها وتصرفاتها

وكنه حياتها تسير في خط واقعي ، بل إنها شخصيات « طبيعية » صرفة تتمتع بصفات وسمات خاصة ذاتية بحتة ، كهواية الزحام في الأتوبيسات ، أوتيبس الأثر ، أوترديد إحدى الشخصيات لجملة معينة طوال الوقت كبصمة شخصية .

هكذا نرى أن كل شخصيات المسرحية يشكلون « بتات » خاصة منفردة ، من ذلك النوع الذي لا يمكن الواحد منهم إلا أن يعبر عن نفسه فقط كذات منفردة ، من ذلك النوع ابتداء من الأخ الشرير إلى المثقف الهابط جنسياً وفكرياً إلى الأم الداعرة إلى العم الباحث عن رجولته إلى الشقيقة الواهمة إلى المحامي الانتهازي إلى الفلاح الحقيف الدم إلى الخادم المعجوز المغلوب على أمره . كل هذه الشخصيات الطبيعية كان لابد أن تحيطها بيئة تتفق مع طبيعتها حتى يمكنها من ثم أن تعطينا إيماءاتها بشكل أكثر طبيعية وأصدق حياة وأنضجها . . مثلما كان يفعل تشيكوف مثلاً مع مثل هذه الشخصيات .

ولكن بير السلم بشكله ومضمونه أحاط جو المسرحية بغلالة من الغموض والتناقض ؛ إذ بعد أن كان المتفرج - مسترخياً مستمتعاً باستظرافه لـ « طبيعة » هذه الشخصيات التي تتحرك أمامه « بدوافع » طبيعية - أصبح فجأة وبدون سابق تمهيد مطلوباً منه أن يسرح سرحه ميتافيزيقية يحل بها لغز هذا البير . وإني لعلّ يقين بأن المتفرج لم يلقَ طويل بال إلى هذا الأمر ، فقد فضل ألا يفوت على نفسه فرصة الضحك على هذه المواقف المعتمدة على بعض المفارقات . وأود لو أعلن خشيتي على المؤلف من طغيان المفارقات اللفظية ، فإن في مسرحيته السادسة يبدو متمسكاً بها تمسكاً يسحب يدي ويضعها على قلبي . . فيا ويل مسرحنا لو انحدر إلى الاعتماد الكلي على المفارقات اللفظية ! فهي والحق يقال ذات إغراء لا يقاوم ! والمصيبة أنها تثرى شباك التذاكر أيضاً . وفي « بير السلم » شخصيات بكاملها يكاد حوارها يتكون من مجرد مفارقات لفظية ليس إلا : كشخصية الفلاح « محمد أبو فرقة » ، وشخصية « على الشبراوي » وزوجته « خفيظة » ، وكذلك « سامي » المثقف وزوجته أيضاً ، وفي مقدمتهم جميعاً شخصية الأستاذ المقدم . صحيح أن هذه المفارقات اللفظية أشبعت المتفرج ضحكاً وتهليلاً وشدت أعصابه شدة جنسية في بعض اللحظات ، ولكن عيبها ، أو خطرهما - قد زحف على بقية المواقف الجادة فيعها وأقدها أثرها المطلوب . وعلى سبيل المثال لا الحصر : موقف على الشبراوي الحاسم حيث طلب منه الاشتراك في قتل أخيه ، يتسلل أبو فرقة لحظتها

ويهمس في أذنه (عن الوصفة التي دبرها له لتقويته جنسياً) قائلاً : نفعت ؟ مثل هذه الألفاظ المفاجئة ليست من نوع النكتة التي تنبع من قلب المأساة مثلاً . ولكنها مفرقات مسرحية مبالغ فيها تطيش بذهن المتفرج عن التركيز فيما هو أهم .

ولقد حفلت المسرحية بكثير من الحشو الذي لا يخدم غرضها الأصلي ، دون ضرورة موضوعية أو حتى فنية ! مثلاً المشهد الطويل الساخن بين سامى البارد وزوجته اللطيفة ، في فراشها ، والذي استحضّر في ذهنى على الفور مشهداً مماثلاً بين بريك وزوجته مرجريت في مسرحية تينسى وليامز « قطعة على سطح صفيح ساخن » ، هذا المشهد لم أر له أى ضرورة ، ثم إن الحوار كثير ويغفل بالـ « بطاقات الشخصية » والعبارات العادية المألوفة . وكنت أفهم أن تكون الشخصيات تجريدية مثلاً أو تعبيرية مادام المؤلف يهدف إلى غرض تجريدى أو فكرة مطلقة ، وإلا - مادامنا نشاهد حياة واقعية بحتة - فهل يعقل أن تظل الأسرة هذا العمر الطويل ، المجهول ، دون أن يدخل أحدهم ليراه ؟ . . . أو تراه . مثلاً كأن قطعة حجر ملقاة في البئر لا مطلب لها على الإطلاق ؟ . . . ولذلك فإن لحظة التيقن من وجوده أو عدم وجوده لم تكن مقنعة بالدرجة الكافية . . . لأنه كان يكتفى بالأمر كذلك أن يفتح الباب ولوعفواً لكى نتحقق من ذلك - هذا إذا سلمنا بهذه المقدمات المتناقضة ، إن هذا العنصر في تقديري أقعد الموقف درامية ؛ كما أنه كان موقفاً واضحاً الافتعال . ثم ما قيمة أن يقدم لنا المسرحية أستاذ كالذى قدمها ؟ لقد كنت أحس بأنه مفروض على المتفرج وعلى أحداث المسرحية ، اللهم إذا كانت مهجة ملء الزنبرك ليتحرك الممثلون - وظيفة درامية لها ارتباط عضوى بالتركيب الفنى . هذا ولم يكن هناك داعٍ بلزوه لأن يعضى في السخرية والقرينة على الأساتذة والمتقنين والمتفرجين وما إلى ذلك من رجالات المجتمع ، بلامبرر مفهوم .

وبعد فمن الملاحظ أن احتكاك المؤلف بالسينا قد عيشه في « مود » سيناقى في أثناء كتابته لهذه المسرحية . . فجاءت المشاهد السينائية أكثر منها مسرحية ، حتى في متابعتها واضطرابها . ولقد ساهم المخرج سعد أردش في إضفاء لون من الإغراب على جو المسرحية ، كشكيله للديكور مثلاً ، ورسمه للحركة المسرحية : فقد كان المحامى ، مثلاً في أثناء احتدام النقاش بينه وبين فريدة يصعد السلم ويكلمها من فوق ، ليعطى بذلك الإيحاء بأنهم يدوسون ذكرى ذلك الأب ويسحقون تلك القيمة الغالية ، وكنت أرى أن من الأفضل عدم استعمال الأسلوب



التعبيرى فى الإخراج ما دام النص أصلاً ليس تعبيرياً . إلا أننى برغم ذلك لا أملك إلا أن أقول كلمة تقدير لهذا المجهود الرائع الذى قدمه سعد الدين وهبة وسعد أردش وكل من توفيق الدقن وسميحة أيوب وأمينة رزق وحسن البارودى وشفيق نور الدين وناهد سمير وأحمد الجزيرى وعبد الرحمن أبوزهرة ورجاء حسين ومحمد عنانى . وكذلك جهاز الإضاءة فى هذا العمل الطيب .

## زوبعة . . تأكل « الزوبعة »

لم تكن مسرحية « الزوبعة » لتثير كل هذه الزواجر لو أنها أخذت طريقها إلى المسرح بشكل تلقائي تقليدى ككل مسرحيات خلق الله التى تُعرض كل عام وتمر فى سلام . ولكن ( محمود دياب ) مؤلف مسرحى ناشئ يقف على أول السلم - وإن كان قد دخل ميدان الأدب قصاصاً بمجموعة قصص قصيرة اسمها « خطاب من قلبى » ورواية قصيرة اسمها « الظلال فى الجانب الآخر » - إن موهبته الحقيقية التى خدعتنى فى روايته وأقنعتنى أنت من جيل الرواية القادم بلا جدال ، ما لبث أن ظهرت لى على الوجه الآخر ، مؤكدة لى أن مستقبله فى المسرح أهم بكثير من مستقبله فى القصة . . وذلك منذ أن تعرفت عليه كاتباً مسرحياً فى عمله المسرحى الأول « البيت القديم » التى نشرت فى مجموعة الكتاب الماسى الصادرة عن الدار القومية للطباعة والنشر ، وعرضها المسرح الحديث فى أحد مواسمه الماضية .

وبرغم إعجابى بمسرحيته تلك فإنه كانت لى بعض الملاحظات عليها . كانت من ذلك النوع من الأعمال الفنية التى تكذب لتفوز فى مسابقة ما . وأغلب اليقين أنها فازت بجائزة فى مسابقة أقامها المجمع اللغوى على ما أذكر . وهى مسرحية تعرض لنا طبيعة الحياة فى مجتمع يتخذ من الاشتراكية طريقاً لحياته الجديدة هو مجتمعنا ، وكيف أن طبيعة هذه المرحلة الجديدة من حياتنا تقتضينا المحافظة على أصالتنا ، تدعونا إلى التطور ولكن مع الاحتفاظ بعراقة تقاليدنا ؟ كما تبين كيف أن الفكرة الاشتراكية لا تستقيم هى والميول الطبقية ؟ وكيف أنها عمل وليست مظاهر كاذبة خداعة ؟ وقد تمثل - ذلك فى الأسرة التى فقدت قدرتها على النظرة الدقيقة إلى واقع حياتها . خطب أحد أبنائها - وهو شاب من جيل الثورة - ابنة أحد الأغنياء ، فاستأجر لأسرته شقة فاخرة فى حى أرستقراطى يتناسب هو ومكانة عروسه ، ولكنه يصدم فى عروسه تلك ، إذ يكشف أنها بلهاء ! فتعيده الصدمة إلى أرض الواقع . . وإلى البيت القديم !

مسرحية مقنعة إلى حد ما ، مهمة كذلك إلى حد ما . . وذلك لارتباطها بالحدث الاجتماعى المعاصر ، إلا أن أسوأ ما فيها أنها كتبت باللغة الفصحى ، لا لعيب فى اللغة

الفصحى أو فى أداة الكاتب ، وإنما لأنه كان ثمة اتصال واضح بين شخصيات المسرحية ويشتم وبين اللغة التى يتحدثون بها . وما زاد الطين بلة أن المسرح ، أو المؤلف أو المخرج لا أدرى قام أحدهم بتحويل أو ترجمة للغة من الفصحى إلى العامية ! . فأفسد بذلك المعانى وميها . فاللغى كما نعرف جميعاً يحىء مرتبطاً بظلال اللغة نفسها ، والذى يمكن التعبير عنه بالفصحى تعبيراً جيداً قد تعجز عنه العامية ، والعكس صحيح . على أن المؤلف يتلافى كل هذه الأخطاء فى عمله المسرحى الثانى . . ويستفيد من تجربة احتكاكه بالجمهور احتكاً مباشراً .

والذى حدث بالضبط أن مسرحية « الزوينة » جاءت كآى عمل فى مستوٍ يبشر بعبء طيب ، ولكنه ليس خارقاً للعادة كما قد يتصور البعض . كل ما هنالك أن المسرحية مرت بظروف غير عادية بين لجنة القراءة وبين مرحلة التنفيذ ، استطاع المؤلف أن يحسن استغلالها جيداً فى مصلحة العمل . فإذا علمنا أن المسرحية كانت مهددة بالموت تماماً لسبب ما ، أدركنا على الفور كم هو طبيعى أن تثير المسرحية هذه . . الزوينة . ! وأن موقفها يشبه فى ذهنى بحركة بندول الساعة الذى إذا جذبته ناحيتك يشد جاعته قوة ارتداده بمدى طول المسافة التى ابتعد بها عن مكانه الطبيعى ، ولكأنى بالمسرحية تريد أن تحقق غرضها بأثر رجعى ، بحيث تعرض لليوم وللغد ، وللأمس أيضاً .

وأرجو ألا يفهم من كلامى هذا أن المسرحية ليست جديرة بالنجاح ، أو أن السبب فى نجاحها ما صاحب ظهورها من ملايسات ، ولكنى فقط أقول : إن هذه الظروف خدمتها بقدر ما ضرتها بعض الضرر . . لسبب بسيط ، وهو أننا نرى أن كل ما أثير عن المسرحية لم يكن نابعاً منها كعمل فى ، وإنما كان يدور حولها . . ابتداءً من التساؤل الغامض عن سر توقفها فى المسرح الحديث فجأة ، إلى أخبار عرضها فى المحافظات وإخراجها بأسلوبين مختلفين أحدهما مخرج كلاسيكى كبير والآخر مخرج شاب حديث . . ثم تتلى العرضان وما نتج عنها من أقوال كثيرة . فكانت النتيجة أن انصرف تقييم النقاد والجمهور إلى المقارنة بين أسلوبى الإخراج والتثيل . . فى حين غفلت العيون عن النظر إلى النص ومحاولة تقييمه تقييماً سليماً . وفى تقديرى أن النجاح لا يعتبر نجاحاً خالصاً أوقل : إنه نجاح لم يخدم المؤلف . بل على العكس ربما يكون ذا بريق خاص له خطره على كاتب كمحمود دياب - وقد يكون كاتبنا أكبر من أن

يتلاه الزهو أو الغرور مثلاً . ولكنى مع ذلك أفضل لو أن المناقشات نبعت من داخل العمل نفسه حتى يستفيد المؤلف من التجربة .

والتجربة بحق تستحق أن نقف عندها وقفة تمنع وتفحص ولو على القدر الذى يسمح به هذا المقام . إننا بإزاء قرية حلت بها اللعنة فجأة . . فراحت تتقيأ أوزارها . جاءها خبر بأن ( فلان ) الفلاى المحكوم عليه بالسجن المؤبد راجع إلى القرية حالاً . ومعنى ذلك أن المتهم الحقيقى فى القضايا التى سجن من أجلها هذا الشخص سوف يظهر ، وسوف يظهر الجناة ومرتكبو الشرور فى القرية باسمه . وهبت الزويرة . . فاكتمست الأتعة وأزالت عن الوجوه مسوح الرهبان . . واتضح للقرية أن كل الجرائم التى ارتكبت ، لا ذنب لهذا الشخص فيها ، وأنه ليس مرتكبها الحقيقى بل فلاناً وفلاناً وفلاناً من أهل القرية المتسترين . وهذه اللعنة التى حلت بالقرية نراها تنسحب عن ولدى الشخص المسجون - حيث كانت لعنة أيهما المظلوم تطاردهما وتضيق عليهما الخناق . فلما انكشفت الحقيقة بسمت لها الحياة من جديد ، وعادت إليهما حقوقهما المسلوبة . ويرغم أن القرية تتيقن - أخيراً - أن هذا الشخص لن يعود ، لأنه مات فى السجن من زمن ، إلا أن ذلك لا يغير من الأمر شيئاً ؛ فإن يكن الرجل قد مات حقاً فلا بد أن تكون الروح قد دبّت فيه من جديد ، بدليل أنه فى هذه الزويرة .

والمسرحية تذكرنا أسلوب الكاتب الأمريكى القذ يوجين أونيل الذى يهتم بما خلف الواقع - والقياس مع الفارق طبعاً - وكان من الممكن أن تكون الزويرة عملاً فنياً ممتازاً لو أن المؤلف اهتم ببعض التفاصيل الدقيقة الهامة . فمثلاً : نجد أن الحوار - والحق يقال - أقل من مستوى الفكرة ، ولا يتناسب هو وأسلوب المسرحية نفسها . وأن أول ما نلاحظه على الحوار أنه حوار واقعى صرف يعتمد كل الاعتماد على محاكاة الطبيعة والحياة . وربما جاء ذلك نتيجة لاعتقاد المؤلف أنه يكتب مسرحية واقعية محضة . . ولذا فهو يبتنى شخصياته من واقع الحياة أو يحاكي بها الطبيعة البيئية - فهذه شخصية « صالح » بطل المسرحية ، الصبى الذى تصر القرية على أنه « أهبل » أى ليس مكتمل العقل والشخصية ، فى حين أنه - هكذا يومئ المؤلف - عكس ذلك تماماً . ولكن يبدو أن المؤلف دون أن يدري انحاز إلى رأى القرية فلم يعن بهذه الشخصية العناية الكافية ، مما أدى إلى التبع . فجاءت لا هى عاقلة بالفعل ولا كما تراها القرية ! ولو كانت هذه الشخصية على درجة ما من الوعى بنفسها وبالجو المحيط بها ، لوصلت إذن إلينا من خلالها معطيات كثيرة .

وبالرغم من أن المفروض أننا نرى أكثر جوانب الزوينة من خلال علاقاته بأهل القرية وعلاقات أهل القرية به ، وبالرغم من أنه كان من المفروض أن تكون هذه الشخصية شخصية مسرحية من الطراز الأول - فإن المؤلف مع ذلك لم يهتم بها كما ينبغي . . فظلت حتى نهاية المسرحية شخصية واقعية جداً جداً ، حتى إنه - وهذه ظاهرة تستحق الدراسة - حيناً عادت إليه مكاسبه وحقوقه التي كانت ضائعة لعدم وضوح المتهم الحقيقي . . ارتفع في أعماقنا شعور بالحسد نحوه ، وبدلاً من أن نبارك انتصار الحقيقة بإزائه ، حسدناه . ومعنا عذرتنا بالطبع ، فلقد كان يبدو أمامنا شخصية سلبية ، ضعيفة ، تنال عليها المكاسب دون أن يكون لها دور ملحوظ يجعلنا نشد على يده ، ونطمئن على أنه أمسك بطرف الحقيقة ليواصل الحياة الشخصية أخرى غير التي كأنها من قبل .

فإذا نظرنا إلى بقية الشخصيات الأخرى وجدنا أن بعضها مرسوم رسماً جيداً والنبعض الآخر أفلت من يد المؤلف . فمثلاً شخصية « الشيخ يونس » لم تكن إلا ذلك النموذج التقليدي لرجل الدين القروي ، السلي ، الفارغ ، الساذج ، المحظى برغم ذلك باحترام أهل القرية . أما الشخصيات التي تسترعى نظرنا بمجودة رسمها فهي لا تعدى شخصية « سالم أبو سليم » ، والثلاثي « أحمد ومحمد أبو ربيع » . . إن هذا الثنائي من أمتع شخصيات المسرحية . ولنا وقفة عند شخصية « الحاجة صابحة » ، فلما لا شك فيه أن لها أهمية عضوية في العمل ، ومع ذلك حولها المؤلف إلى شخصية مكحلة . وكذلك شخصية « الحاج شعلان » السيد أبو طالب على مالها من أهمية كبيرة ، درامية وموضوعية لم يسلم من التسطيط : « فالحاج شعلان » هو مصاص الدماء المستتر خلف قناع الدين ، والسيد أبو طالب يعتبر الصورة العصرية للإله في المسرحيات الإغريقية الذي كان يهبط في لحظة الذروة ليحل العقدة وتنتهي المسرحية : أولاً لم نتعرف على شخصية الحاج شعلان تعرفاً كاملاً . وثانياً لم يكن لها أي أبعاد أو ظلال ، أما السيد أبو طالب فالمفروض أنه شخصية ذات ثقل موضوعي ، فهو الخارج من السجن الحامل في أعماقه شحوب الحياة خلف الأسوار والرغبة الجامحة في الانفلاق نحو حياة حرة ، ومع ذلك بدا كأنه يؤدي وظيفته فقط . . . . . يلقي بغير موت « حسين أبو شامة » في السجن . وصحيح أن كلماته كانت تحمل ملامح الشعر ، ولكنها كانت كلمات مقتضبة لم تعف بالغرض المطلوب . تبقى بعد ذلك نقطة على جانب كبير من الأهمية تتعلق بواقعية هذه الشخصيات ، وبواقعية العمل نفسه : فالعمل الذي من هذا النوع والشخصيات التي من هذا السبيل عادة ما تصل

كل المعطيات من خلال تفكير الشخصيات نفسها بنتيجة لاحتكاكها بالفعل الدرامي . ولابد أن يكون كل شيء متواءم مع طبيعة الشخصيات والجو والبيئة . . ونتيجة لالتزام المؤلف بهذا الأسلوب افتقدت المسرحية عنصرًا هامًا هو عنصر « الفكر » . فإذا سلمنا بأن « الحدوتة » جيدة والفعل التراجيدى له إيقاعه السليم للمقنع . . يبقى بعد ذلك سؤال : ما هو الفكر الذى تشحننا به هذه المسرحية ؟ هل يقتصر عرضها على ما تكشف عنه « الحدوتة » فقط ؟

فى اعتقادى أن المؤلف لو عمق الشخصيات أكثر وأعطاهها حواراً له رنينه وأبعاده لجعل مسرحيته خلفية فكرية ثرية ، ولكن المسرحية على حالتها تلك برغم اعترافنا بأنها هكذا لا بأس بها - لا تثرى وجدان المشاهد أو القارئ ، بما يبقيا على مر الأيام ، فالحوار الواقعى فيها لا يعبر إلا عن معناه فقط ، الكلمة عارية محسوسة تعطى معناها ليس أكثر ولا توحى بأبعد من المسافة التى بينها وبين الكلمة المقابلة لها . إن كلمة الحوار فى هذه المسرحية سرعان ما تسقط من فم الشخصية ، وسرعان ما تتلاشى فى الهواء ! ولقد سبق أن قلنا مراراً : إن الكلمة المسرحية كلمة يعمل لها تمثال ، كما أن عظمة شخص ما تدفننا إلى صنع تمثال له ووضعه فى ميدان عام مثلاً - كذلك الكلمة المسرحية ، من العظمة بحيث إننا نصنع لها تمثالا ، ونضعه على خشبة المسرح ونتمتع فيه ! وربما تكون هذه النقطة ضعفاً فى أغلب المسرحيات المصرية المعاصرة . وربما تكون كذلك هى التى تحيل أغلب هذه المسرحيات إلى ما يشبه التمثيلية الإذاعية التى يخضع حوارها لأسلوب « تلك تاك » - « كلمة ورد غطاها ! » . وقد يكون هذا أسلوباً مقبولاً فى الإذاعة على اعتبار أن المستمع لابد أن يتابع الحدث بسرعة من خلال الكلمات المباشرة الواضحة ، أما فى المسرح فاعتقد أن الحوار أعمق من هذا بكثير . وعلى أية حال فمسرحية « الزويزة » تقدم لنا كاتباً مسرحياً لا شك أنه يفرض علينا احترامه . ولأنه هكذا فإننا نطالبه بالزبد من التجويد والوقوف على أسرار الصنعة المسرحية .

ولقد أخرج هذه المسرحية بأسلوبين مختلفين كل من حسين جمعه وعبد الرحيم الزرقانى : أهم الأول بالأسلوب التجريدى المعبر ، فى حين التصق الآخر بواقعية النص التصاقاً شديداً . . فإذا حدث ؟ لقد كانت تجريدية حسين جمعة تضى على النص أهمية وجلاً أخفى عيوبه الناتجة عن استغراقه فى الواقعية . أما تعبير الزرقانى عن الواقعية بمزيد من الواقع وخاصة فى اهتمامه بالتفاصيل الدقيقة للواقع فقد أظهر بذلك عيوب النص من حيث أراد تفسيره على

مستوى الواقع المحض . كان حسين الجمعة يومئذ لنا بأن هذا الفعل « قد » يحدث في يوم ما ، أو هو على وشك الحدوث مثلاً ، أما الزرقاني فقد كان « يوهماً » بأن هذا حادث فعلاً ، وها هو ذا الواقع أمامكم ، انظروا وتمعنوا واتعظوا . . والحق لقد أقنعنا الإيحاء الحسيني ، على حين لم « يدخل علينا » الإيهام الزرقاني . !

## مهزلة يوسف إدريس . . الأرضية

إن كانت «مصرية» الفرافير أمراً لا جدال فيه ، فإن مصرية المهزلة الأرضية تؤكد نفسها بصورة أكثر عمقاً وأصالة ، وأعنى بالـ «مصرية» هنا مصرية الموضوع ومصرية الملامح ، فإذا كانت الفرافير تضرب بجذورها في وجداننا إلى بعيد . . حيث السامر ، والفرفور - فكذلك المهزلة الأرضية تمتد بجذورها في وجداننا ولكن إلى بعيد جداً . . حيث جدنا قارون ، تلك الشخصية المشهورة ، التي يقرن ذكرها في الأذهان باكتناز المال والذهب وبذل كل ثمين وقيم في سبيلها .

لاشك فحلاً أن قارون وابنه - وليكن اسمه الطيب مثلاً - هما السبب في هذه المهزلة الأرضية التي يعيش فيها حفاؤهما وعائلة قارون العصرية ، أو المعاصرة - إنما تعيش الآن مهزلتها الكبرى حول ذلك الميراث . وما ميراث العائلة إلا تعساً ودماراً . إنه ميراث ذושقين : مادی ومعنوی . . الذهب والدمار . . والغريب أن ذلك الميراث التعس قد أصبح غريزة فطرية في حياة كل فرد من أفراد عائلة قارون . وتكون حصيلة الرحلة الدنيوية في نهاية العصر خازوقاً كبيراً . . فلا المرمع عاش ولا ترك أولاده يعيشون لقد أورثهم التركة الثقيلة . والتركة ليست أملاً كما انخدع بها ، ولكنها في الحقيقة هي مصدر الفناء . . إنه لم يخلف مالاً فحسب ، وإنما خلف مالاً وصراعاً ، انتشاقاً وتمزقاً . . ومهزلة مروعة .

وتبدأ المهزلة «بمحمد الأول» ، جاء إلى مكتب الصحة ساحباً أخاه الصغير (محمد) الثالث بعد أن استصدر من مفتش الصحة إذناً بتصديده إلى مستشفى المجاذيب ! وقولاً يبدأ الدكتور «حكيم» بمعاونة القورجي «صقر» بالشروع في التيقن من جنون «محمد الثالث» ولكن محمد الثالث يعني الطبيب من هذه المحاولة ، ويكشف عن جنونه ، فهيم الدكتور بالتوقيع وبإصدار الحكم النهائي ، مع أنه خلال التحدث معه كان كلام محمد الثالث كلاماً لو تعمنا فيه أولو تعمّن الدكتور نفسه فيه لاكتشف أنه عين العقل . إلا أن الدكتور يوقع الكشف عليه وفي ذهنه فكرة مسبقة تقول : إن هذا الشخص المواقف أمامه . . مجنون ! المهم أن الدكتور يأمر بترحيله إلى القسم لعمل اللازم ! وقبل أن يتحرك إذا بالموقف يتفتق عن مفاجأة



مذهلة ، بدخول « محمد الثاني » الذى هرع من فوره لإيقاف هذه المهزلة . ويعلن محمد الثانى أن أخاه ( محمد الثالث ) ليس مجنوناً وإنما المجنون الحقيقى هو هذا الطاغية الجبار محمد الأول ، فجنونه أقطع جنون ألا وهو السيطرة وحب الامتلاك ! ولقد دفعه هذا الجنون الفظيع إلى سحب أخيه بالقوة وتصديره إلى مستشفى المجاذيب ؛ ليخلو له الجو . . . ويمكن من الاستيلاء على حقه فى الميراث !

وكان على الدكتور حكيم أن يتصرف تصرفاً خاسماً تجاه هذه القضية ، ولكنه سرعان ما اكتشف أن « نونو » تلك التى كانت هنا منذ قليل ، وادعت أنها زوجة محمد الثالث - ليست موجودة ! والغريب أنهم جميعاً أنكروا وجودها . . لذلك كان العثور على « نونو » أمراً غاية فى الأهمية بالنسبة للدكتور حكيم . وبدأ الدكتور سلسلة محاولات للبحث عن « نونو » التى اتخذت بعد ذلك فى المسرحية موقفاً هاماً ، وأصبح ظهورها على حقيقتها كشفاً للحقيقة . وإذا كان الأمر كذلك فلعل ثمة حكمة تلوح خلف هذه الأسماء الغريبة التى أطلقها المؤلف على شخصيات مسرحيته : فمحمد الأول ومحمد الثانى ومحمد الثالث لابد أن تكون لأسمائهم هذه دلالات معينة إن لم تكن واضحة تماماً فهى على الأقل تشير مجرد الإشارة إلى ثلاثة قطاعات داخل طبقة واحدة هى الطبقة المتوسطة : فها هو ذا محمد الأول برغبته الشديدة فى الامتلاك والاستحواذ ، وهذا هو محمد الثانى بكل ملاعنه التى تشير لنا إلى قطاع الموظفين البيروقراطى ، وهذا هو محمد الثالث ، الدكتور المثقف السلي الذى يحمل فى صدره مشكلة المثقفين كلهم حينما تضيق بهم الصدور وسيطر عليهم نوع من الغضب بالرفض لكل شىء أما شخصية « صفر » التورجى فلعله يمثل طبقة بكاملها هو الآخر ، وطبعاً نحن نعرف أى طبقة هذه التى يمثلها صفر ؟

ولقد أراد يوسف إدريس لـ « صفر » هذا أن يكون هو القاضى فى هذه المهزلة الأرضية . فالأمر كان قد بلغ بحكم مده ، ولم يعد فى وسعه الانتظار أكثر من هذا ، فرفع سماعة التليفون وطلب بوليس النجدة . وبعد برهة قصيرة جاءه بوليس النجدة فى هيئة الجد قارون وابنه الطيب حيث اتصل بهما البوليس الحقيقى فى جبانة الإمام ، وطلب منهما أن ينجدا الدكتور (حكيم) من هذه المهزلة الأرضية التى تسببها فيها . وتقدم قارون وابنه الطيب من الدكتور حكيم يستوضحانه الأمر . وإن هى إلا دقائق حتى قامت المحكمة . . القاضى فيها « صفر » . والحاجب « صفر » والمدعى العام « صفر » . . و « صفر » هو الكل فى الكل . .

ويبدأ صفر في محاكمة قارون وابنه الطيب . ولكنها لا يعترفان بأنها ارتكبا جريمة ما ، وإنما كان لابد لهما أن يفعلا ما فعلا ، وإذا كانا قد فعلا تلك المهزلة فذاك إلا لإحساسهما بأن الحياة لابد أن تستمر . الثروة في يدهما لابد أن تكبر ولا بد أن يموت الواحد منهم وهو مطمئن على أولاده وهذه هي الحقيقة . ويفقد الدكتور حكم صوابه فعلاً ويتقدم من التورجى صفر طالباً منه أن يلبسه قبص الجنون ، فهذا هو الحل ! وهو لا يمكن أن يستمر مع هذه المهزلة . ويجرى الستار على حين يردد صفر أن الحكم لم يصدر بعد .

وأول ما يميز المهزلة الأرضية هي أنها ترسى دعائم ما يمكن تسميته بمسرح الغضب أو المسرح الغاضب ، ذلك الذى رأينا بذوره في مسرحية القرافير . إن الغضب فى المهزلة الأرضية يصبح جزءاً من الحظوة المسرحية . وقد يبرك شكل المسرحية لأول وهلة بمافيها من تغريب . ولكنك بعد المشاهدة أو القراءة الثانية ، سترى أن إطارها العام ما هو إلا تركيب منطقي لموضوع المسرحية . والواضح أن ( يوسف إدريس ) قريب جداً من المذهب التعبيرى ، إذ يدخل إلى موضوعه مدخلاً واقعياً ، ويجعل من شخصياته قطاعات بأكملها ، كما أن الحوار لا يحمل بطاقات شخصية ، ولكنه كلام معبر ، يهتم بدخائل النفس وتحليل ما بضحك فيها . ومع ذلك لا نستطيع أن نقول إن المهزلة الأرضية مسرحية تعبيرية . . فإذا نسبها إذن ؟ فى اعتقادى أن ( يوسف إدريس ) وضع فى هذه المسرحية أسس يمكن تسميته بالتعبيرية الجديدة . . وهى مرحلة تبدأ من فوق حدود العقل وتستمر « خلف » حدود العقل . ومسرحية من هذا النوع كانت تحتاج إلى أسلوب مميز فى الإخراج يبعد بها عن الطابع الواقعى الصرف . وفى الحق أن ( كمال يس ) حاول أن يجعلها ما بين الحلم والواقع ، ولكن محاولته تعثرت فى الحركة الواقعية التى أضفاها على سير المسرحية وعلى تصميم الديكور ، وكذلك لهجة الممثلين ، إلا أن المجهود الذى بذله فى إخراجها لا يمكن إنكاره . وبفضل الأسلوب البسيط الذى اتبعه استظل هذه المسرحية مسرحية « ريرتوار » تعيش زمناً طويلاً .

وقد وفق عبد المنعم إبراهيم فى دور الدكتور حكيم كل التوفيق ، وخاصة فى اهتمامه بالتفاصيل الدقيقة جداً والتى تكشف عن أعماق الشخصية . أما « عبد الرحمن أبو زهرة » فلم يكن يعيه شىء فى أداء دور محمد الثالث إلا إيماءه من طرف خفى بأن ( محمد الثالث ) مجنون بالفعل مع أن الحقيقة غير هذا على طول الخط ، وفيما عدا ذلك كان يعرض أعماق الشخصية بحسن كفاية . وأما « محمد السبع » و « إبراهيم الشامى » و « على رشدى » فقد أدوا أدوارهم

بامتياز وتفوق ، وإن كانت لنا ملاحظة على أداء « على رشدى » للجد قارون وهو أنه أظهره في صورة غاية في السذاجة . وبقدر ما أعجبنى « طارق عبد اللطيف » في دوره في مسرحية « الندم » بقدر ما سحب منى هذا الإعجاب في دور « محمد الثانى » حيث كان يفتقر إلى التركيز والثبات والوعى بالشخصية ، على أن الجدير بالإعجاب حقاً هو ذلك المجهود الرائع الذى اضطلعت به الفنانة « سناء جميل » في أدائها للأدوار النسائية كلها والتي كانت تتخفى في زى « نونو » وهى ليست « نونو » الحقيقية .

## ليالى نعان عاشور

فى مقال سابق قلنا : أن « ثلاث ليالى » آخر مسرحيات نعان عاشور ، تعتبر آخر الشوط الذى يقطعه نعان فى طريقه إلى قضية الصراع الطبقي التى دأب على معالجتها منذ أول مسرحية كتبها . وأشرنا فيما أشرنا إلى أن المؤلف يهدف إلى إظهار البقايا الطبقيّة على حقيقتها ، وأن الطبقة الأرستقراطية بالذات ما تزال تتحفر لاستعادة وضعها من جديد عن طريق إعلانها السخرية والمهزء وعدم الاعتراف بتطورات العصر الثورية التى فضت على المسألة الطبقيّة ، كما أن الطبقة المتوسطة ما تزال كذلك متمسكة بمظاهر التطلع الطبقي ، مدفوعة إلى ذلك بما تحمله فى أعماقها من جذور طبقيّة مترسبة لم تفلح الظروف الراهنة فى اجتثاثها بعد ، أو قل : إنها هى نفسها تضرب صفحاً عن حقيقة الواقع الناصع فى حياتها وخاصة أن حياة الأمة عامة . على أننا نعود فنضيف أن هذا العمل إنّ هو إلا مثال لأى نهاية لأى شوط فى أى طريق . . نهاية لاهته الأنفاس تنصب عرقاً يجهد المشوار الطويل من أوله إلى آخره .

وليس من سبيل هنا طبقاً لمراجعة الشوط من بدايته ، لا لضيق المقام فحسب ، بل لأن « نهاية » الشوط نفسها تحمل فى أعماقها الشوط كله . هى ثلاث ليال : بيضاء وسوداء وحمرء ، وكل ليلة فى فصل ، وكل فصل تلخيص سريع لاهت لمسرحية من مسرحيات نعان السابقة . والصورة التى تقفز إلى أذهاننا لأول وهلة فى أثناء مشاهدتنا للليالى الثلاث - وهى صورة نعان نفسه ، وهو يجرى منطلقاً من مسرحية « المغاطيس » وقد علقت بتقديمه ( الناس الى تحت ، والى فوق ، وعائلة الدوغرى ، وسيا أونطة ، وصنف الحرّم ) وتعبيراً أكثر دقة نرى نعان يلبث نحو ليلاليه الثلاث ، ولكن على غير العادة يجرى بظهرة ملقياً ببصره بين خطواته السابقة !

وكان من المنتظر أن يضيف نعان لبلاليه الثلاث شيئاً جديداً إلى ما قدمه سابقاً ، وليكن هذا الشيء مثلاً ، وعلى أسوأ الفروض تفسيراً جديداً أوحى مزيداً من الضوء على وجهات نظره السابقة فى قضية الصراع الطبقي ، ولكن مما يؤسف له أننا لم نشاهد حتى عملاً مستويّاً مستقيماً يساوى قيمة نعان عاشور الفنية ، بل شاهدنا - وأقولها صراحة - نعان يلفظ أنفاسه

على خشبة المسرح - ويقول نعيان في النشرة الموزعة على الجمهور المشاهد موضحاً فكرته من طرق باب المسرحية ذات الفصل الواحد : أنه « بعد تمام الليلة البيضاء اكتشفت ما وراءها جميعاً . . . فالفصول أو الليالي الثلاث لم تكن إلا جاعاً لمن فاتني أن أدرك وجودهم من شوائب الشخوص في مسرحياتي السابقة ، فكأنهم والحال كذلك من سقط المتاع أو ظلال من رؤيا أخذت تقم في ناظري وتنداح إلى بعيد وراء أسوار الماضي ! إنهم كما خلتهم . ختام عالم منقرض أغلقت أسواره إلى غير رجعة مني إليه !

وهذه الكلمات برغم ما فيها من إنشائية أسلوبية ، تكشف بصورة ما ، من قريب أو من بعيد ، عن مدى ارتباط المؤلف بهذه الشخوص التي قدمها لنا ، وعن مدى صدقه في النظر إليها وفي تناول حياتها . فهو يقرر أنها « من سقط المتاع » وفي الوقت نفسه يحاول أن يلتجئ لنفسه تبريراً لبعث الحياة فيها من جديد برغم أنهم كما خيل إليه « ختام عالم منقرض أغلقت أسواره إلى غير رجعة مني إليه ! » .

وإننا لا نملك إزاء هذا التصريح غير المباشر إلا أن نوافق المؤلف على أن تلك الشخوص إن هي - فعلاً - إلا ختام عالم منقرض أغلقت أسواره إلى غير رجعة ، لا من المؤلف فقط ، بل منا نحن أيضاً ومن المجتمع والفن على وجه الإطلاق .

ولا ننكر أنها شخصيات أدت في حياتنا دوراً وفي مسرح نعيان عاشور أدواراً ، ولكنها الآن فقدت حتى ما يؤهلها لأن تؤدي مجرد أدوار عادية في حياتها في الواقع الخارجي ، فضلاً عن أن تصعد إلى خشبة المسرح بعد انسلاخ ثلاثة عشر ربيعاً من عصر ثورتنا السياسية والاجتماعية والفكرية والفنية .

ولقد كان من الواضح لمن شاهدوها على المسرح أنها لم تكن شخصيات بالمعنى المفهوم ، وإنما جاءت وهي مجردة لا حياة فيها ولا معنى لها . صحيح أن هناك بعض الشخصيات لم تكن تخلو من خفة دم ، كشخصية « سعيد » في الليلة البيضاء ، ولكنها مع ذلك لم تكن مرسومة رسماً جيداً ، ذلك لأنها أصلاً لم تكن محددة الملامح في ذهن المؤلف ، لأنه افتعلها افتعلاً ؛ ليلف عن طريقها كلمات لا هنا ولا هناك قذف بها بعض النواحي الاجتماعية في حياتنا العامة . . هكذا دون سبب أو مبرر مفهوم ! وعلى أي الأحوال فإن هذه إحدى سمات المؤلف في أغلب أعماله . وهو بهذه الطريقة يعتبر كمن يكشف غطاء « الحلبة » ثم يجري خوفاً مما يمكن أن تبثه من غبار وديخان ! وإذا كنا نغتفر للمؤلف هروبه من بعض القضايا التي يثيرها

ولا يناقشها مناقشة موضوعية في بعض مسرحياته السابقة على اعتبار أن بالمسرحيات قضايا أخرى أهم وأجلر بالمناقشة تعنيانا من متابعة مثل هذه الفرعيات البسيطة - فإننا في عمله الأخير هذا لا يمكن بحال أن نغتفر له ذلك ، وخاصة أنه عمل يخلو من الثقل الموضوعي أو الثراء الفكرى !

وفي تقديرى أننا لا نتجاوز الحد إذا قلنا إن الليالى الثلاث لا تعدو أن تكون ثلاث تمثيلات إذاعية أو تليفزيونية من ذلك النوع الذى يقدم على سبيل التفكه أو التريقة على الماضى القريب ، أما أن تكون مسرحيات يحتشد لها المتفرجون من أنحاء المدينة لبالى بطولها - فهذا مالا نقره أبداً . وإلا فليقدم لنا المؤلف تفسيراً لهذا التسطيح وهذا التحلل الفكرى السائدين في لياليه الثلاث . . اقتداء من المرأة الأرستقراطية النافهة التى تضطر زوجها ليحضر حفل عيد زواجها ويشارك في هذا التجمع الأسرى الكاذب . . إلى « ميمى » غانية الحى وفنائه القديمة التى جارعليها الزمن فرمت نفسها - في خريف حياتها وعمرها - على فهمى أفندى الموظف البسيط بعد أن امتهنا أهل الحى ولاكت ألسنتهم سلوكها الشخصى فخرجت صورتها في الأذهان . . مروراً بالأسرة المتوسطة التى مات عائلها فجأة ، وتركها في مهب الريح تواجه أخطار الحياة عزلاء من الأسلحة لا ينفعها عم ولا خال ! تعيش المرأة الأرستقراطية ليلة بيضاء . وتعيش أسرة المتوفى ليلة سوداء . ويعيش فهمى أفندى ليلة حمراء . ونعيش نحن في الصالة ليلة فارغة ! فليس من موضوع يستغرقنا ويستولى على اهتمامنا ، بل تمر ثلاث ساعات تتوالى علينا بين كل منها والأخرى استراحة نقضها في التساؤل فيما بيننا وبين أنفسنا عن الحكمة فيما شاهدنا . حتى إن بعض الجمهور العادى - وقد لمستنا بنفسى وقت ذاك - أرجأ البت في هذا الأمر إلى حين الانتهاء من « الفصل » الثالث ظناً منه بأنه يشاهد مسرحية واحدة اسمها ( ثلاث ليال ) وأن المؤلف قد جعل كل فصل يستقل وحده بليلة . والذى ساعد على تثبيت هذه الفكرة تكرار بعض الممثلين في أكثر من مسرحية .

غير أن هذه الظاهرة الفاجعة تعتبر دليلاً قاطعاً على قصور النص المسرحى ؛ إذ هو يفتقر إلى مقومات الإقناع والمنطق بحيث يصل إلى المتفرج مكشلاً ناضجاً واضحاً . فكون المتفرج ينهض بعد هبوط الستار غير ملق إلى الأمر بالآ على اعتبار أن ما حدث ليس إلا مقدمة لما سيأتى دليل على أن المتفرج لم يضع يده على قضية أو موضوع أو فكرة أو أى شئ يبقى فيه بعد مغادرته للمسرح ! ولا ننكر أن بكل ليلة من الليالى الثلاث ثمة فكرة ، ولكنها فكرة باهتة لا ترقى إلى

مستوى ثقل المسرح ولا تجرؤ على الاقتراب من خشبته إلا أن المؤلف قربها ، بل نصبها على خشبة المسرح ، وذهب إلى أبعد من ذلك ، قرر أن «سحار الليالي الثلاث» وعلى قدر ما وسعهم العدة الدرامية الحاطقة هم ظلال الحاضر بكل ماضيه . . ولياليهم «عفريتة الصورة» التي لا يصعب أن نستخرج منها عديد الطبقات في كل حجم وفي أى مقاس ! وليس من العسير أن ننطقهم بالفلسفة ونحملهم الرموز يرغم ضيق اللقطة ونحدد الموقف الدرامى المختار .

وإذا صدقنا حسن نية المؤلف تجاه شخوصه ، ورحنا ننطقهم بالفلسفة ، ونحملهم الرموز من خلال التزام المؤلف « بما يمكن أن أسميه طبيعية الصورة » ، ما وجدنا في الأثر ثمة شيئاً يشير إلى شيء ! و « عفريتة الصورة » هذه المتمثلة في شخوص المسرحيات الثلاث كما يشرح لنا المؤلف ، في تقديرى « أصل » مشوه لصورة بهتت في حياتنا وتحولت إلى « عفريتة » لا خطر منها إلا بمحاولة بعثها على المسرح من جديد بهذه الصورة التي شاهدناها على المسرح ، فالحق أنه ليس أحد بين المشاهدين لم يعطف على هذه الشخوص ، ولم يلتمس لها أعذاراً ومبررات لتصرفاتها ، كما أنه ليس من شك في أن الشخوص رسمت وقدمت إلينا بصورة أدت إلى نتيجة عكسية تناقض تماماً ما حاول المؤلف التركيز عليه باللمحات السريعة الحاطقة التي تواترت في الحوار على شكل نكات وقهشات . وإذا كان المؤلف قد هدف - كما يشرح لنا في النشرة - من تنظيم شخصياته إلى الاحتفاظ بصورة « أصل » من أى خدش قد يصيبه ( ولست أدرى أى خدش وأى صورة هذه التي يمكن أن يخلشها التعرق في تناولها وسير أغوارها ؟ ) حرصاً على ألا يتلاشى ظل الحاضر « لا يزال ينطبع على صفحة حياتنا » .

أقول : إن حرص المؤلف الشديد على الاحتفاظ بطبيعة الصورة الأصلية أدى به إلى إزالة ظل الصورة المسرحية من أن تنطبق على صفحة حياتنا الحاضرة . وكانت النتيجة أنه لم يوفق في التعبير عن الحاضر من خلال التعبير عن الماضى ، كما لم يتمكن من التعبير عن الماضى من خلال الحاضر .

وإذا تجاوزنا النص إلى الإخراج اتضح لنا أن هذا العمل تجرية لا بأس بها يضيفها الممثل (كمال حسين) إلى ما قدمه خلال العام الماضى من تجارب في الإخراج المسرحى لم تكن تخلو من فهم وتعمق ودراسة وذوق مسرحى أصيل مقبول : والحق أننى بقدر ما أهنى الخرج على إجادة رسمه للشخصيات وتنظيم الحركة المسرحية بما يتفق مع فهمه للنصوص - أعرب له عن

انزعاجي من منظر هذا الديكور الساذج المفكك الذي ساهم فيا ساد الصورة العامة للمسرحيات من تفسخ وتمزق !

ولا يسعني في هذا المقام إلا أن أبشر جمهور المسرح بمخرج جديد كفء . وبممثل جديد يبشر بمستقبل باسم وهو « محي الدين إسماعيل » . أما « طارق عبد اللطيف » فقد عرفناه ممثلاً جيداً في أعمال سابقة . وأما « عبد السلام محمد » فلم يعد من مصلحته تكراره الإشارة به . وكذلك « عليّة الجزيري » و « سعيد خليل » و « وعبد العزيز غنيم » و « فاروق سليمان » كانوا على درجة من الإقناع معقولة . وأظن أنه من فضول القول تكرار الاعتراف بعظمة توفيق الدقن ، ولكن الكلمة التي لا بد من قولها هنا هي أنني سعدت باشتراك الفنانة « سناء جميل » بدورها القصير في هذا العمل ، كما سعدت بعودة الفنانة « إحسان شريف » إلى نشاطها . . . وكذلك تألّقي الفنانة « ناهد سمير » كمهدنا بها . . .



# الفهرس

## الصفحة

٧	..... مقدمة
١١	..... القسم الأول : دراسات مسرحية
١٣	..... (١) المضمون الفكرى لمسرح نعمان عاشور
٢٨	..... (٢) تراجميا البحث عن الذات - مسرح رشاد رشدى
٥٠	..... (٣) المضمون الاجتماعى لمسرح يوسف إدريس
٨١	..... القسم الثانى : قراءات مسرحية
٨٣	..... - الليلة نضحك .. مع ميخائيل رومان
٨٨	..... - خيال الظل .. والمسرح العربى
٩٥	..... - المسرح من ذهن المدير ..
١٠٠	..... - بين الطريق الصعب والقلب التقليدى
١٠٨	..... - «أراخت» اللامسرحية
١١٣	..... - خطوات نحو مسرح مصرى
١٢١	..... القسم الثالث : عروض مسرحية
١٢٣	..... - محمود السعدنى والنصابين
١٢٩	..... - حد مراتح .. على المسرح
١٣٥	..... - ماذا فى «بير السلم»
١٤٠	..... - زويعة .. تأكل «الزويعة»
١٤٦	..... - مهزلة يوسف إدريس .. الأرضية
١٥٠	..... - ليالى نعمان عاشور

## صدر للمؤلف

- ١- اللعب خارج الحلبة (رواية) الهيئة العامة للكتاب
- ٢- السنيورة (رواية) الهيئة العامة للكتاب
- ٣- الأوباش (رواية) الكتاب النعني
- ٤- فلاح مصرى فى بلاد القرنجة (رواية رحلة) دار المعارف
- ٥- حضرة صاحب السعادة اللص (خمس روايات قصيرة) الناشر العربى
- ٦- ورقة من مذكرات رجل منزوم (قصص قصيرة) دار الفكر المعاصر
- ٧- محاكمة طه حسين (دراسة) العربية للدراسات والنشر بيروت
- ٨- فتح الأنجلوس (تحقيق للمسرحية التى كتبها الزعيم مصطفى كامل)  
الهيئة العامة للكتاب
- ٩- فى المسرح المصرى المعاصر (دراسات نقدية) دار المعارف

رقم الإيداع	١٩٨١/٣٠٩٨
الترقيم الدولى	ISBN ٩٧٧-٧٣٤٦-٩٤-٨

١/٧٩/٣٦٤

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)



## هذا الكتاب

شهدت فترة الستينيات عصر ازدهار حقيقي في المسرح الشعري ،  
وتفاعلت فيها أساليب الفن المختلفة ، والتحم ذلك التفاعل الحى بالنقد  
والجمهور معاً ..

من هنا جاءت فكرة هذا الكتاب ، لتتناول بالدراسة والتحليل  
المضمون الفكرى في أعمال ثلاثة من كتاب المسرح المصرى في تلك الفترة  
المزدهرة ، وهم : نعمان عاشور ويوسف إدريس ، ورشاد رشدى .  
والمؤلف من هذا الجيل الذى يضيف بقلمه الكثير إلى خريطة الحياة  
الأدبية المعاصرة .